

CINELACION



Volumen 4 – Cine europeo y resto del mundo

© **Julio Tamayo**

cinelacion@yahoo.es

ÍNDICE

1- “Las vacaciones del señor Hulot” (1953) Jacques Tati.....	7
2- Alicia en el campo (“La mujer zurda” (1978) Peter Handke).....	7
3- “La mome vert de gris” (1952) Bernard Borderie.....	8
4- “La joven” de Anne Wiazemsky.....	8
5- Películas pares, impares.....	9
6- Bert Haanstra.....	9
7- “Sept jours ailleurs” (1969) Marin Karmitz.....	10
8- Comedias de insumisión.....	11
9- ¡Viva Godard, coño!.....	12
10- Fassbinder o la tentación de existir.....	14
11- “Das Kleine Chaos” (1966) Rainer Werner Fassbinder.....	18
12- “Der Stadtstreicher” (1966) Rainer Werner Fassbinder.....	19
13- “Ocho horas no son un día” (1972) Rainer Werner Fassbinder.....	20
14- “Amok” (1970) Rainer Werner Fassbinder (y Michael Fengler).....	22
15- Fassbinder o la estética del pesimismo.....	24
16- Fassbinder, un animal vulnerable.....	25
17- Fassbinder, un niño atormentado.....	26
18- “Satantango” (1994) Bela Tarr.....	27
19- “La pereza” (1962) Jean-Luc Godard.....	28
20- Cedric Klapish.....	28
21- Chris Menges.....	29
22- “El amigo americano” (1977) Wim Wenders.....	30
23- Polar.....	31
24- “Dîner de gala des ambassadeurs” (1934) Sacha Guitry.....	31
25- Cine de animación.....	32
26- Los 100 mejores cortos de la historia del cine.....	34
27- Theo Angelopoulos.....	37
28- En – Gordando.....	41
29- British Comedies.....	42
30- “Tejut” (2007) Benedek Fliegauf.....	43
31- Bela Tarr, la negación del contraplano.....	43
32- Béla Tarr.....	44
33- “Krisana” (2005) Fred Kelemen.....	45
34- “Noí Albinói” (2003) Dagur Kári.....	46
35- “Contact” (1985) Alan Clarke.....	47
36- “Nikdo se nebude smát” (1965) Hynek Bocan.....	50
37- Metodi Andonov.....	51
38- “La madona de las siete lunas” (1945) Arthur Crabtree.....	52
39- “Guapa, ardiente y peligrosa” (1968) Francesco Maselli.....	52
40- “Slenko v sieti” (1962) Stefan Uher.....	53
41- “Boxer a smrt” (1963) Peter Solan.....	54
42- “Diamantes de la noche” (1964) Jan Nemec.....	54
43- “Los mártires del amor” (1967) Jan Nemec.....	55
44- “Vynález Zkázy” (1958) Karel Zeman.....	56

45- “Souhvezdí panny” (1965) Zbynek Brynych.....	57
46- “La désenchantée” (1990) Benoît Jacquot.....	57
47- Valerio Zurlini.....	58
48- Cine yugoslavo.....	61
49- “Nunta de piatră” (1972) Mircea Veroiu.....	62
50- “Pelnia” (1979) Andrzej Kondratiuk.....	63
51- “El bello Sergio” (1958) Claude Chabrol.....	64
52- “Margaritas” (1966) Vera Chytilova.....	65
53- “Cesarée” (1978) Marguerite Duras.....	66
54- “La mamá y la puta” (1973) Jean Eustache.....	66
55- “Despertar en el infierno” (1971) Ted Kotcheff.....	67
56- “Derrida” (2002) Kirby Dick y Amy Ziering.....	67
57- “Arroz amargo” (1948) Giuseppe De Santis.....	67
58- “Nenette et Boni” (1996) Claire Denis.....	68
59- Hnos. Taviani.....	68
60- “Goupi mains rouges” (1943) Jacques Becker.....	68
61- “El magistrado” (1959) Luigi Zampa.....	69
62- “Frenesia dell’state” (Verano frenético) (1964) Luigi Zampa.....	71
63- “Il medico della mutua” (1968) Luigi Zampa.....	72
64- “Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata” (1971) Luigi Zampa.....	73
65- Douglas Sirk (etapa alemana).....	74
66- “Roma Ore 11” (1952) Giuseppe De Santis.....	76
67- Pourquoi no me gusta Garrel.....	76
68- “Elle veut le chaos” (2008) Denis Côté.....	77
69- “Gli sbandati” (1955) Francesco Maselli.....	77
70- Festival Godard (“Film socialisme”).....	78
71- “Das haus” (La casa) (2001) Thomas Heise.....	79
72- “Sprich zu mir wie der Regen” (1976) Douglas Sirk.....	79
73- “Romance” (1966) Jaromil Jires.....	79
74- “Kottan Ermitelt” (serie, 1976-1983).....	80
75- “Aufsatze” (Redacciones) (1963) Peter Nestler.....	80
76- “San Domingo” (1970) Hans-Jürgen Syberberg.....	81
77- “Alone, life wastes Andy Hardy” (1998) Martín Arnold.....	81
78- “I think they call him John” (1964) John Krish.....	81
79- “They took us to the sea” (1961) John Krish.....	81
80- “The wall” (1962) Walter de Hoog.....	81
81- “Las fronteras de la noche” (1987) Jean-Claude Lauzon.....	82
82- ¿Por qué los directores europeos son tan sosos?.....	82
83- Bert Haanstra, o todo fluye.....	83
84- Balance externo, prejuicioso, precognitivo, de Cannes 2012.....	85
85- “La vida feliz de Leopoldo Z” (1965) Gilles Carle.....	86
86- Rik Mayall (1958-2014), el terrorista del humor.....	87
87- “El almohadón salchicha” (1971) Rosa von Praunheim.....	88
88- “Te quiero, te mato” (1971) Uwe Brandner.....	88
89- “Pequeño Valentino” (1979) Andrés Jeles.....	88
90- “La Anunciación” (1984) Andrés Jeles.....	88
91- “Park” (1973) Chris Welsby.....	88

92- "Windmill II" (1973) Chris Welsby.....	89
93- "Metrum" (1967) Ivan Balada.....	89
94- "An untitled film" (1964) David Gladwell.....	89
95- "Réquiem por un pueblo" (1976) David Gladwell.....	89
96- "Don't believe in monuments" (1958) Dusan Makavejev.....	90
97- "23 Skidoo" (1965) Julian Biggs.....	90
98- "Christmas" (1963) Roland Klick.....	90
99- "No creo en monumentos" (1958) Dusan Makavejev.....	90
100- "Los hermanos Witman" (1997) János Szász.....	90
101- "Pasión" (1998) György Fehér.....	91
102- "Historia de un hombre" (1983) Bogdan Dziworski.....	91
103- "Filter beds" (1998) Guy Sherwin.....	91
104- "Feherlofia" (1979) Marcell Jankovics.....	91
105- Entrevista a Alina Marazzi	92
106- Ha muerto Bernadette Lafont	95
107- "Gelosia" (1953) Pietro Germi.....	95
108- "Bajo el sol de roma" (1948) Renato Castellani.....	95
109- "Sandra" (1965) Luchino Visconti.....	96
110- "El medio del mundo" (1974) Alain Tanner.....	97
111- ¿Nouvelle vague?	97
112- Winterbottom y los pelos del culo	98
113- "8 y ½" (1963) Federico Fellini.....	99
114- "Cristo se paró en Eboli" (1979) Francesco Rosi.....	100
115- "Bajo el restaurante chino" (1987) Bruno Bozzetto.....	101
116- "Soy un autárquico" (1976) Nanni Moretti.....	101
117- "El cremador" (1969) Juraj Herz.....	101
118- "Las pequeñas fugas" (1979) Yves Yersin.....	102
119- "Ernesto y Celestina" (2012) Stéphane Aubier, Patar y Benjamin Renner.....	104
120- Tres eran tres las hijas de Goran Paskaljevic	106
121- Takis Kanellopoulos (1933-1990), o Theo Angelopoulos nunca estuvo solo	108
122- "Downtime" (1985) Greg Hanec.....	110
123- "El retorno del Comisario Montalbano" (T-10) (2016) Alberto Sironi.....	112
124- Mis 10 películas canadienses favoritas, hoy	113
125- "Dying at Grace" (2006) Allan King.....	114
126- "Eva quiere dormir" (1958) Tadeusz Chmielewski (1927-2016).....	115
127- John Paizs, el Guy Maddin, el David Lynch, del cine popular serie-b	116
128- "Les coeurs verts" (1966) Édouard Luntz.....	123
129- "Aelia" (1986) Dominique de Rivaz.....	124
130- "Motforestilling" (1972) Erik Løchen.....	124
131- "Die Reise Nach Lyon" (1980) Claudia von Alemann.....	125
132- "The Goddess of 1967" (2000) Clara Law.....	126
133- "Déjà s'envole la fleur maigre" (1960) Paul Meyer.....	126
134- "Mitt Hem Är Copacabana" (1965) Arne Sucksdorff.....	127
135- "Von Wegen Schicksal" (1979) Helga Reidemeister.....	128
136- "Il demonio" (1963) Brunello Rondi.....	130
137- "Bruxelles-Transit" (1982) Samy Szlingerbaum.....	130
138- "La provinciale" (1953) Mario Soldati.....	131
139- "Magnum Begynasium Bruxellense" (1978) Boris Lehman.....	132

140- “Volgend Jaar In Holysloot” (1963-1983) Emiel van Moerkerken.....	132
141- “Reisender Krieger” (1979) Christian Schocher.....	133
142- “Transes – Reiter Auf Dem Toten Pferd” (1982) Clemens Klopfenstein.....	134
143- “Alexandre” (1983) Jean-François Amiguet.....	135
144- “Les corbeaux” (1966) Gisèle (y Nag) Ansorge.....	136
145- “Dubina Dva” (2016) Ognjen Glavonic.....	137
146- “L’américain” (1969) Marcel Bozzuffi.....	138
147- “Maeve” (1981) Pat Murphy.....	139
148- “Flamenco at 5:15” (1983) Cynthia Scott.....	140
149- “L’enfer des anges” (1939) Christian-Jaque.....	141
150- “Journal de Rivesaltes 1941-1942” (1997) Jacqueline Veuve.....	142
151- “Un seul amour” (1943) Pierre Blanchar.....	143
152- “Moeder Dao, De Schildpadgelijkende” (1995) Vincent Monnikendam.....	144
153- “Det Speglar I Mitt Öga” (1992) Nina Hedenius.....	145
154- “George qui?” (1973) Michèle Rosier.....	146
155- “Bridge High” (1975) Manfred Kirchheimer.....	147
156- “Nocturne” (2002) Emily Richardson.....	148
157- “Sommartag” (1961) Jan Troell.....	149
158- “Africa addio” (1966) Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi.....	150
159- “La vie rêvée” (1971) Mireille Dansereau.....	151
160- “La muerte en vivo” (1986) Henri Plaat.....	153
161- “Heinrich” (1977) Helma Sanders-Brahms.....	154
162- “Les stances à Sophie” (1971) Moshé Mizrahi.....	155
163- “Fuori campo” (1969) Peter del Monte.....	156
164- “Les grandes personnes” (1961) Jean Valère.....	157
165- “Cette nuit-là” (1958) Maurice Cazeneuve.....	159
166- “Une si jolie petite plage” (1949) Yves Allégret.....	160
167- “Sans merveille” (1964) Michel Mitrani.....	161
168- Mis series de humor británicas favoritas.....	163
169- “Brass Eye” (1997) Chris Morris.....	164
170- “The Comic Strip Presents” (1982-2016) Varios.....	165
171- “Absolutely Fabulous” (1992-1996) Bob Spiers.....	168
172- “I’m Alan Partridge” (1997) Dominic Brigstocke.....	169
173- “Filthy Rich & Catflap” (1987) Paul Jackson.....	171
174- Mis 10 series de humor británico favoritas, hoy.....	172
175- “Gertrud” (1964) Carl Theodor Dreyer (Dinamarca / Denmark).....	173
176- “La chica de las fábricas de cerillas” (1990) Aki Kaurismäki.....	173
177- “Albertine, ou les souvenirs parfumés de Marie-Rose” (1972) Jacques Kebedian.....	173
178- “Postriziny” (1981) Jiri Menzel.....	174
179- “L’invitata” (1969) Vittorio de Seta.....	174
180- “Nous les gitans” (1950) Alberto Spadolini.....	175
181- “Le cheval emballé” (1908) Louis J. Gasnier.....	175
182- “Una pelliccia di visone” (1957) Glaucio Pellegrini.....	175
183- “Félicité” (1979) Christine Pascal.....	176
184- “Irene, Irene” (1975) Peter del Monte.....	177
185- “Les 3 Boutons” (2013) Agnès Varda.....	178
186- “Invitation au voyage” (1982) Peter del Monte.....	179
187- Los musicarells de Ettore Maria Fizzarotti.....	180

“Las vacaciones del señor Hulot” (1953) Jacques Tati

El problema de Tati, como el de muchos otros directores, es que su fama está sustentada en sus peores películas, o al menos en las más pretenciosas, en su caso todas las de color menos su testamento y obra maestra, “Forza Bastia!”, mientras las mejores, las más sencillas, las realizadas en blanco y negro, son unas perfectas desconocidas. Siempre asocio a Tati con Sempé, sobre todo como humorista gráfico, ambos comparten el mismo humor elegante, blanco, estilizado. Humor más de sonrisa, que apenas se insinúa, que de carcajada, de gag hiperpreparado que de improvisación, espontaneidad. Tati hace cine mudo pre-slapstick, el mismo de Max Linder, de los Kaurismaki, es decir, más basado en el estatismo que en el movimiento, más en la acumulación de sucesos que en el desarrollo de una historia. Su lentitud, falta de ritmo, lo que en una comedia es un delito, a veces resulta exasperante, sobre todo en la saga Hulot, y el principal problema es que el personaje de Monsieur Hulot encarnado por Peter Sellers sería descacharrante pero en manos de Jacques Tati es amanerado, insulso, carente de gracia, lo que algunos llaman humor inteligente, y que yo definiría como humor aburrido.

Alicia en el campo (“La mujer zurda” (1978) Peter Handke)

¿”La mujer zurda” una película de Handke o de Wenders?

Antes del huevo está la gallina, las mejores películas de Wenders, las primeras, están inspiradas, nacen, de obras de Handke, incluida “Alicia en las ciudades”, que procede de “Carta breve para un largo adiós”. Sin Handke, Wenders sería un mediocre, lo que ha sido sin él, no incluyo “El amigo americano”, que es la novela de Highsmith tal y como la hubiera escrito Handke. Que Handke y Wenders amen el cine de Ozu tampoco es una casualidad, Handke escribe como si fuera un escritor japonés, como Kawabata, el nouveau roman francés también es de inspiración japonesa. Ninguna película de Wenders está a la altura de “La mujer zurda”, algo que hay que agradecer a Wenders, ya que se encargó de la producción. Si ahora mismo tuviera que hacer mi lista de 10 películas alemanas favoritas la incluiría sin ningún género de dudas, “El amigo americano” también.

“La mome vert de gris” (1952) Bernard Borderie

Hay dos tipos de series b, de películas de bajo presupuesto, las que asumen sus limitaciones, y las que tratan de disimularlas. Las primeras suelen ser un alarde de imaginación, de inventiva, de libertad, las segundas, un quiero y no puedo, poner colorete a un cadáver. “La mome vert de gris” pertenece a las segundas, una serie b que quiere ser un clásico de cine negro, y se queda en mero cine gris, en un simple folletón teatral filmado. Algo que le sucede a la gran parte del Polar francés, del cine policiaco francés, que cuando se aleja de sus referentes americanos, sobre todo formalmente, es cuando brilla. Operación que consiste en transformar la ingenuidad americana a base de distancia, a base de cerebro, convirtiendo lo que es fatalismo en América, en una especie de nihilismo creyente en Francia, valga la paradoja.

Los principales representantes serían: Melville, el straub del cine negro, Lelouch, y sus dos hijos bastardos, Corneau y Sautet, que luego tirarían de recursos propios. Y Jacques Deray, autor de dos obras maestras del género, “Rififi á Tokio”, una película de yakuzas como la hubiera hecho Ozu o Naruse, y “Funeral en Los Ángeles”, una road movie existencial a lo Cassavetes.

Lo que no quita para que “La mome vert de gris” sea una película muy entretenida, tan entretenida como embarullada. Como buena serie b, como buena película de género, todo es acción, todo es movimiento, la mejor manera que existe de disimular la pobreza de un guión, que sucedan muchas cosas, que el cerebro, la mirada, estén ocupadas, abotargadas. La primera piedra de toque de Eddie Constantine en la saga Lemmy Caution yerra el tiro, igual que el resto de las incursiones de Borderie en el ciclo. La segunda piedra no, “Cet homme est dangereux”, la segunda es pura serie b, fotografía contrastada, juegos formales, montaje entrecortado, abundantes primeros planos, música jazzística, personajes planos, potentes elipsis, cierto tono paródico. Características que definen al primer Godard, al Godard más divertido, menos pretencioso.

“La joven” de Anne Wiazemsky

La protagonista de “Al azar Balthazar” relatando los tejemanejes del rodaje de la película. El libro definitivo sobre Robert Bresson, persona. Que no hace más que confirmar lo que ya intuía, que Bresson era un vulgar sátiro, un sátrapa. Cinematográficamente hablando, lo más interesante es que Bresson ceceaba, que ridículos, patéticos, son los genios en gayumbos. Si fuera Godard (ex-marido de Anne), los tendría de corbata.

Películas pares, impares

A ver si me explico, películas que no son remakes pero que están libremente inspiradas, de forma consciente, o inconsciente, en otra película. Cosa bastante habitual, y respetable, ya que el arte es transformación. Para ser original hay que remitirse al origen, en palabras de D'Ors: *“todo lo que no es tradición es plagio”*.

De los pares impares que he visto últimamente, que más me han impresionado recomendando: “Sleeping man” de Kohei Oguri y “The taste of tea” de Katsuhito Ishii. Casualmente vi primero la segunda y de forma totalmente azarosa la primera. A pesar de que en apariencia no tienen nada, o poco que ver, tuve la sensación de que eran la misma película, transformando lo que era una reflexión sobre la muerte en “Sleeping man”, en un canto a la vida en “The taste of tea”. Luego busqué información por la red y resulta que Ishii admitía que su principal fuente de inspiración había sido la película de Oguri, honestidad cinematográfica poco frecuente. Las dos están disponibles en la red, si bien la de Oguri sin subtítulos de ningún tipo, es tan deslumbrante formalmente que casi es preferible.

Hay muchísimos más ejemplos, poco a poco iré añadiendo más.

-“Quinteto” de Altman y “El elemento del crimen” de Trier
-“Meshes of afternoon” de Maya Deren y “Carretera perdida” de Lynch.

Bert Haanstra

Mi no documentalista favorito, precisamente porque no hace documentales, hace otra cosa. Haanstra es un artista, un autor, por lo tanto es incompatible con hacer documentales, o ser documentalista. Supuestamente un documental debe buscar la verdad objetiva, y el director diluirse en el tema, supuestamente. Malentendido del que surgen multitud, por no decir todos, de documentalistas que se creen directores, véase Moore o el inútil de Rioyo. O directores que se creen documentalistas y que se quedan a medio camino, el peor lugar donde quedarse, la mediocridad, véase Winterbottom (ex-documentalista de la BBC y director de bodas bautizos y comuniones), Ken Loach, o Querejeta, para quedarnos con lo malo conocido.

No es el caso de Haanstra, que no es documentalista, ni tampoco aspirante a director (y cuando lo intenta la caga “Fanfare”), es otra cosa, y se nota al primer golpe de imagen. Parte de la realidad, de su realidad, y la trasciende. No se queda en la mera ilustración, ni mucho menos en una representación. Convierte en poesía, sí poesía, todo lo que mira. Transforma lo más banal del ser humano, el más pequeño gesto furtivo, en una coreografía cargada de sentido, de sentidos, palabras sinónimas, al menos para mí. Os recomiendo que comencéis con “Zoo”, una libre improvisación sobre la convergencia entre seres humanos y animales a ritmo de jazz. Y si os sabe a poco, que os sabrá, continuar con “Evoluo”, o con “Glass”, y sobre todo con “Cada cual” (Alleman). El retrato más preciso, precioso, que se puede hacer de un pueblo, en su sentido menos nacionalista. Y como fin de fiesta dejaros correr con “Espejo de Holanda”, mi favorita.

“Sept jours ailleurs” (1969) Marin Karmitz

La alienación no es patrimonio exclusivo de los trabajadores de la construcción ni de las cadenas en serie, es extrapolable a todos y cada uno de los trabajadores, incluidos los profesionales del arte, del inhumano sistema capitalista. La historia de un trabajador que se da cuenta de que vive para trabajar, que no trabaja para vivir, que tira más de media vida a la basura solo para poder cubrir los gastos de cosas que realmente no lo aportan absolutamente nada, o tú te consumes de tanto consumir, uno de los bucólicos lemas de mayo del 68. Un hombre que se rebela, internamente, ante el papel impuesto tradicionalmente por la sociedad, por las religiones, al hombre, el de sostén económico, exclusivo, de la familia, de la pareja. Un hombre hasta los cojones de ser un burro de carga, un pagador de facturas, de poner el piso y el culo. Un hombre sin tiempo para ser feliz, para ser él mismo, para disfrutar de las cosas que le llenan realmente, no necesariamente complejas, hablo de jugar con su hija, de pasar tiempo con su pareja, de hablar, de pasear, de observar, de componer canciones.

Un hombre atrapado en una relación de dependencia, económica, que comparte su vida con una mujer que le explota, económicamente, y que ni tan siquiera le comprende, le intenta comprender, su única labor es la de gastar, la de pagar sus propios gastos trabajando ni lo contempla, por desgracia un género de mujeres, por llamarlas algo, todavía muy abundante, con o sin dinero. Si la película sólo fuera eso, una constante queja, resultaría cansina, aburrida, aunque la hiciera Antonioni, director al que remite directamente esta película, bueno no, Antonioni es inmune al aburrimiento, puro disfrute visual, cinematográfico. Pero no, la película es la historia de un respiro, culpable, de una huida, temporal, del círculo de las responsabilidades, cargas, ataduras, impuestas, y auto-impuestas. Un salto temporal a la infancia, al juego por el juego, al amor loco, puro presente, incompatible con el matrimonio, con la vida, y no al placer superficial, vicioso, del mundo adulto. También es una película que desmitifica la supuesta intelectualidad, elitismo, de los artistas, tan vulgares, y con los mismos problemas, aspiraciones, que el resto, y que desenmascara la falsa alegría de la bohemia, que no es más que ruido y borrachera. En definitiva una película sobre la imposible conciliación entre la vida y el trabajo, entre los sueños y la realidad. Luego conclusión, la felicidad no existe, pero la infelicidad sí, luego hay que huir de ella, de las personas castradoras, de los adultos, de los falsos niños, de los trabajos agujero negro. Debajo de los adoquines no está el mar, la dignidad sí.

COMEDIAS DE INSUMISIÓN

Todos hemos crecido con ellas, a pesar de que la mayoría se han ido cayendo por el camino, algunas sobreviven, crecen, con los años. Además de cumplir su cometido, el de hacer reír y/o sonreír, a mayores incluyen una filosofía de vida, con la que puedes estar o no de acuerdo, con la que me identifico plenamente, o parcialmente, dependiendo del día, del estado de ánimo, de las circunstancias externas/internas. Repito que le coherencia, la constancia, la estabilidad, para los muertos, que no les queda más remedio.

Mis tres comedias de cabecera son: “Búscate la vida”, “La pareja basura” y “El auge y caída de Reginald Perrin”. En cierto modo son gemelas, reflejan una misma visión de la vida desde tres puntos de vista diferentes, que son el mismo.

Comencemos:

-Búscate la vida

Chris Peterson es un fracasado voluntario, ha elegido conscientemente no crecer, sin necesidad de arrojarle por las escaleras, y lo disfruta como un niño chico. Es un Peter Punk feliz, irresponsable, infantil, inmaduro, inocente, ingenuo, idiota, iluso, imbecil, irreverente, incauto, inconsciente, inteligente. Curioso que todas las palabras que me gustan del castellano, con las que me siento más identificado, comiencen por i.

-La pareja basura

Dos fracasados involuntarios, que fracasan en todos los órdenes de la vida, que lejos de aceptarlo, o resignarse, hacen lo que dos buenos fracasados involuntarios deben hacer, quejarse, gruñir, no hacer nada para cambiar esa situación. Para ello nada mejor que el cinismo, la mala ostia, ¿qué la vida es una mierda?, pues que se joda, peor para ella. La distancia perfecta para afrontar el sinsentido existencial.

-El auge y caída de Reginald Perrin

Reginald es un hombre gris, frustrado (lo cual no incluye ningún matiz despectivo, todos somos grises en una infinita variedad de matices, y quien no sea un frustrado que tire la primera piedra, y la segunda). Trabaja. Come. Lee el periódico. Va al baño. Ve la televisión. Duerme. Pero no es un mediocre, la diferencia es importante. Un buen día decide romper con todo, llevar a la práctica todos sus sueños, y así lo hace. ¿Y a que conclusión llega? Que lo malo de los sueños no es tenerlos, sino cumplirlos, que el ser humano es, está, insatisfecho por naturaleza. Que el secreto reside en valorar, disfrutar, de las pequeñas cositas cotidianas, de las pequeñas rutinas no impuestas, las que dan vidilla a la vida, ahí es nada. Encima te lo muestra con ironía, con sarcasmo, que lo supere Bresson si puede.

¡VIVA GODARD, COÑO!

Pues eso, que ahora mismo (hace más de 15 años) estoy enamorado hasta las trancas de Jean-Luc Godard, el hijo bastardo de Bresson. El director que más se acerca a lo que yo haría, a mi actual visión del cine (tranquilos, Bresson sigue siendo Dios, soy monoteísta, basta leer la famosa discusión de Cahiers para poner a cada uno en su sitio), un cine sin explicaciones, ni causalidades, que se centra en el “qué”. Bresson pintor, Godard escritor y pintor. Sin mezclas: imagen y sonido disociados. Sin la vocación atemporal y de trascender de Bresson. El valor del cine de Godard radica en que nace y muere en el lenguaje, la casa donde habitamos, la casa del SER. Su ingenua faceta de Historiador totalizador me sobra en todas sus películas, le resta valor (incluida “Histoire(s)”, me interesa como trata las imágenes, los sonidos, no su visión de la Historia, no creo en su existencia).

La culpa de haber avivado la llama la tiene la increíble banda de sonido de Histoire(s) (superior a la banda de imagen), el fragmentado, contrapuntístico, duplicado, “L’amore” (episodio de “Amor y Rabia”), y la reciente lectura de los guiones de cinco de sus películas.

Pasando por la fase en la que necesito ver sus películas a todas horas (sobre todo las de los años 60, cuando Godard todavía creía en la LIBERTAD, en el AMOR, en la VIDA, en el CINE, en definitiva, en la POESIA. Las películas de los años 80 y su fase actual me interesan mucho (¿ácase la acojonante “Millenium Mambo” no es una película suya?), pero en ellas hay mucho más cerebro que visceras, más amargura que pasión, más rabia que amor. La e-moción es más interior, más inaccesible, un Godard que se toma más en serio, que ha perdido la inocencia, que ha dejado de divertirse jugando. Bonjour tristesse. “Elogio del amor” es un elogio de la muerte, una rendición, la asunción de su derrota ante Bresson, de la imposibilidad de seguir haciendo cine), en la que no puedo ser objetivo, no le veo ningún defecto. Bueno, alguno sí. “One plus one”, “Detective”, y su frase más famosa: “*El cine es la verdad a 24 fotogramas por segundo*”, estoy más cercano al pensamiento de Fassbinder: “*El cine es la mentira a 25 f.p.s*”. La mentira (ficción) tiene más peso ontológico, la realidad en bruto (la supuesta verdad (fotografía)) no es cine, Lumière no es cine (y su influencia, y aportación, al lenguaje cinematográfico, nulas), “La jetée” no es cine (imagen en movimiento), “En construcción” no es cine (trilero). No es un amor ciego.

Para concluir. La definición de CINE (de la VIDA) según Godard:

*CARTA A MIS AMIGOS
PARA APRENDER
A HACER
CINE
JUNTOS
Yo juego
Tu juegas
Nosotros jugamos
Al cine
Tú crees que hay
Una regla del juego
Porque eres un niño
Que todavía no sabe
Que es un juego y que está
Reservado a los mayores
De los cuales ya formas parte
Porque has olvidado
Que es un juego de niños
En qué consiste
Hay muchas definiciones
Y he aquí dos o tres
Mirarme
En le espejo de los demás
Olvidar y aprender
Rápida y lentamente
El mundo
Y a mi mismo
Pensar y hablar
Chistoso juego
Es la vida.*

¡VIVE LA LIBERTÉ, L'AMOUR, LA VIE, LE CINÉMA ET LA POÉSIE, CON!
¡I BELIEVE IN JOY!!

FASSBINDER O LA TENTACIÓN DE EXISTIR

Discernir “vida” y “obra” en cualquier artista es difícil, en el caso de Fassbinder, imposible. Imposible desde el momento en que, entre la vida y el cine, Fassbinder elige el cine como sustituto de la vida, como forma de interpretar su vida. Por lo tanto, es inútil trazar una biografía al uso, o una interpretación superficial de sus películas. Resumiendo, lo que voy a intentar explicar es su estilo.

La obra cinematográfica de Fassbinder se puede dividir en tres partes bastante bien diferenciadas:

Primera parte

Etapas subjetiva. Hecha para él y sus amigos, que va desde “El amor es más frío que la muerte” hasta “Las amargas lágrimas de Petra Von Kant”. Que incluye material autobiográfico de forma velada, inserto en la estructura del cine de género americano (cine negro, western, melodrama). Respetando los habituales “clichés” (utilización de iconos: sombrero, gabardina, mujer fatal, búsqueda de la redención por el amor, desconfianza del forastero, final trágico, etc.), pero operando un distanciamiento, tanto en la puesta en escena como a nivel de significado. Introduciendo una crítica al sistema burgués.

Este distanciamiento se hace patente en una puesta en escena muy desnuda, con escenas artificialmente largas y estáticas (por el consabido miedo del principiante a mover la cámara, y por razones estrictamente técnicas, la utilización de cámaras muy pesadas). Rodadas en pocas localizaciones (generalmente en patios interiores), debido tanto a limitaciones presupuestarias como a su origen teatral.

Parte de guiones, pero de guiones abiertos, no literarios. Guiones espontáneos y subjetivos, con un fin en sí mismos. Financiados con riesgo y aventura, sin tener atados los gastos, con deudas, al modo capitalista, arriesgando a todo o nada. Con dinero propio, autoproduciéndose, invirtiendo las ganancias de las películas anteriores, recaudación, premios. Creando una corriente financiera que facilita seguir rodando mientras no se pare el mecanismo. En régimen de cooperativa o de participación en los beneficios. Sin presión de ningún estudio ni de ningún productor con pretensiones artísticas.

El lenguaje en estas películas es muy estilizado y seco. Las interpretaciones antinaturalistas, con movimientos rígidos y automatizados. Los personajes son fríos pero reaccionan de forma directa, no se guardan sus sentimientos. Son inexpresivos pero apasionados. El exceso de expresión de los sentimientos indica la falta de sentimiento, cuando se exteriorizan se disuelven, se convierten en falsos.

Son películas de cine dentro del cine. Fassbinder recicla su bagaje cultural cinematográfico, actualizándolo. Son películas de ambiente, de atmósfera, llenas de citas. Los personajes son arquetipos, constructos, iconos, no tienen encarnadura real. Son personajes abstractos, ficticios, en el sentido más amplio de la palabra. Personajes que no están enclavados en ninguna realidad, sino en el imaginario colectivo cinematográfico, en el cine de género, en el cine popular, y como tales, universales. Y a pesar de la aparente irre realidad, o distancia, de fácil identificación, o al menos de fácil reconocimiento.

Películas de las que luego renegó por elitistas, por ir contra el público. Suponen una búsqueda, y como toda búsqueda, a gatas y sin casco. Una exorcización de todos sus fantasmas cinematográficos en un tiempo record, apenas 2 años. Después de esta etapa febril, Fassbinder mudó su piel.

Las influencias más claras de esta primera época son:

Las películas de Fuller (“Underworld USA”), Minelli (“Como un torrente”), Walsh (“La esclava libre”, “La pasión ciega”), Straub (“Nicht Versöhnt”), Rohmer (“El signo del león”), y sobre todo Godard y sus películas de gangsters (“Banda aparte”, “Al final de la escapada”).

Segunda parte

Etap a objetiva. Que va desde “El mercader de las cuatro estaciones” hasta “La ruleta china”. Con toques autobiográficos más presentes. Tratando tanto de Fassbinder como de sus relaciones con el entorno. Esta etapa es más social, más idealista. Fassbinder se involucra más en el mundo que le rodea. Suponen una crítica social abierta, con contradicciones, no paternalista o condescendiente como el cine social actual. Sin maniqueísmos, obrero bueno, empresario malo. Es una crítica no complaciente, que no sirve para confirmar el sistema que critica, sino para subvertir las estructuras establecidas. Una crítica que no se conforma con mostrar los defectos de la sociedad, lo que está mal, sino que muestra los mecanismos de esa sociedad, y la forma de cambiarla. No es una crítica de los valores negativos de una sociedad para ensalzar los positivos, que de esa manera resulta confirmada, potenciada, por contraste.

El lenguaje de esta segunda etapa se hace más realista, si bien siempre con una estilización que opera con distancia pero sin impedir la recepción del mensaje como ocurría en la primera parte de su obra. Todas las películas respetan el “principio del realismo”: las escenas deben durar tanto como en la vida real. La transición entre escenas se realiza en forma de “cuadros”, para impedir la sensación de continuidad. La estructura sigue siendo lineal, y en tres actos, con utilización de continuas elipsis sobre todo en las escenas de acción y de amor, para evitar la identificación del público y dar más margen para que el espectador pueda completar la película de una manera menos pasiva. La característica común es la simplicidad y la simplificación de las historias. Los argumentos son fáciles de resumir, ya no habitan en el lenguaje sino en los personajes, en el espectador. Sobre los personajes gravita todo. Las historias las reduce hasta dejarlas en el chasis, en su esencia, así pueden ser completadas, o enriquecidas, por las experiencias personales del espectador. En lugar de ser universales por la forma, como en la primera parte, aquí intenta conseguir historias universales de fácil asimilación pero contadas de forma diferente, con distancia, sin provocar la identificación emocional del espectador. Buscando que el espectador interactúe y haga suya la película, que cuestione su propia vida, que no se limite a quedarse con una lectura superficial, argumental, de la película, que la interiorice, que la vea en lugar de mirarla, que la escuche en lugar de oírla. Un espectador con los ojos y la mente abierta, con la distancia suficiente para que pueda procesar lo que está viendo sin que las imágenes bombardeen sus sentidos provocándole el atontamiento, sino una identificación emocional retardada. Espectadores conscientes que se lleven la película fuera una vez encendida la luz, que sean experiencias, que cambien no solo tu propia vida, sino la visión de la vida de los demás. Películas que te hagan replantear tus esquemas mentales, que haya un antes y un después de ver la película, que no se almacenen en tu memoria simplemente, que tu primer juicio al verlas no sea me ha gustado o no. Películas a favor del público.

La puesta en escena se enriquece con un mayor número de localizaciones aunque sigan siendo muy opresivas. Abundantes movimientos de cámara. Fotografía más trabajada basada en los colores primarios (rojo, azul, amarillo), lo que da a las películas una cierta atmósfera de irrealidad.

Las interpretaciones son menos estilizadas, sin llegar a realizar “papeles de composición”, es decir, papeles que no estén relacionados con su personalidad. No actúan, significan.

El tema común de estas películas es el amor como forma de explotación social, tanto en las relaciones personales como sociales. De la imposibilidad de relaciones de igualdad, y de cómo esto afecta a la parte más débil de la relación.

También de la incapacidad que tienen las personas de comunicar sus deseos, sus necesidades. En definitiva su incapacidad de comunicarse, de encontrar un interlocutor. Lo que provoca una ansiedad, una angustia, que va creciendo y creciendo, y sólo tiene como válvula de escape la violencia, por no poder llegar a un equilibrio entre lo que uno es o lo que hace y dice, y lo que quiere ser.

Un análisis de las alternativas que toman las personas para huir de estos miedos. Los lugares, las cosas, que emplean para tratar de sobrellevar esta angustia.

Influencias:

Godard (“Alphaville”, “Una mujer casada”, “Vivir su vida”). Y de manera decisiva las películas de Douglas Sirk (“Sólo el cielo lo sabe”, “Ángeles son brillo”), que le permiten a Fassbinder realizar sus melodramas de una forma más consciente.

Tercera parte

Etapas totalmente objetiva o histórica. Que va desde “Desesperación” hasta “Querelle”. En la que trata de conocerse a sí mismo con respecto a su pasado. Esta etapa constituye un intento por parte de Fassbinder de realizar una historia de Alemania desde la República de la Weimar hasta la actualidad. Intento que se ve frustrado por su repentina muerte.

A pesar de ser la parte más conocida, y premiada, de su obra cinematográfica, es también la menos interesante, y despersonalizada. Partiendo por primera vez de guiones ajenos, y de estrellas internacionales.

Hay una pérdida de espontaneidad, todo es más racional. Ya no hace sus películas en 1ª toma. Los actores son profesionales. Las películas tardan más en rodarse. Hay menos fallos, también menos hallazgos. La factura es perfecta, demasiado perfecta, les falta vida, la sensación de trabajo en grupo, de trabajo amateur.

Todas estas historias tienen en común la confrontación de la “Historia” con la “historia”. Saliendo siempre mal parada la historia personal de los protagonistas, que siempre van a contracorriente de la Historia, y que es arrasada por ésta.

La puesta en escena es más espectacular, menos estilizada, en parte por ser recreaciones históricas y contar con presupuestos más elevados. El proceso de distanciamiento opera sobre todo en el tratamiento musical, con partituras estridentes, reiterativas, exageradamente enfáticas, que no sirven para adornar, o subrayar, está utilizada para provocar el contrapunto. Para despertar la acomodada mente del espectador, para hacerle salir de la película, para hacerle consciente de que está viendo una reproducción de la realidad, no una representación. Y en la utilización de constantes reencuadres (espejos, por un doble motivo, para conseguir un efecto de extrañamiento y para provocar que los actores contemplen su propia interpretación haciéndola más consciente, puertas y ventanas, aperturas al exterior de la película).

Influencias:

El cine de Visconti, sobre todo en su última época (“Ludwig II”, “Senso”, “La caída de los dioses”, “El inocente”) y Sternberg (“El ángel azul”).

“Das Kleine Chaos” (El pequeño caos) (1966) Rainer Werner Fassbinder

Si nos atenemos a las historias del cine, y a la gran mayoría de los críticos, casi podríamos concluir que los directores de la Nouvelle Vague inventaron el cine. Es raro el director de los años 60, 70, y 80, al que no le cuelguen el sambenito de influenciado decisivamente por los entrañables turcos. Semejante parida, se puede atribuir al desconocimiento, o a la ignorancia. El chauvinismo francés solo es comparable a la cándida ingenuidad de los americanos. Si hay que hablar de influencias en este corto, sería de las películas de Richard Lester, “El knack...y cómo conseguirlo” entre otras, y sobre todo el cine negro americano, en concreto las películas de Raoul Walsh protagonizadas por James Cagney (véase “Al rojo vivo”), al que Fassbinder imita, emula, constantemente en este corto, en general en todas sus actuaciones, incluida bofetada Made in Cagney.

Puestos a comparar con la Nouvelle Vague, con Godard, habría que hablar más bien de diferencias, que de coincidencias. Fassbinder en este corto le da la vuelta a alguna de las constantes iconográficas de Godard, las lecturas de libros, y las fotografías clavadas en paredes desnudas. Godard siempre utiliza los libros para dar un supuesto plus de intelectualidad a sus películas, utilizando poesías o ensayos sobre arte. Fassbinder lee la siguiente frase, imposible de figurar en una película del ñoño Godard: “Todo aquello que me hiere me hace sentir bien”. En cuanto a las fotografías, Godard siempre las utiliza de forma decorativa, publicitaria, para hacernos partícipes de sus refinados gustos en lo concerniente a la belleza, femenina, a ser posible desnuda. Fassbinder se dedica a quemar una fotografía de un cuadro de Modigliani, casi nada la diferencia. Fassbinder en este corto, y en todo su cine, emplea las vísceras. Godard en sus proyectos de películas, utiliza únicamente el cerebro. Lo dicho, que Fassbinder es a la Nouvelle Vague, lo que el culo a las témporas.

“Der Stadtstreicher” (El vagabundo) (1966) Rainer Werner Fassbinder

Argumento al margen, bastante tontorrón, de un nihilismo pueril, como la mayoría de las películas de la Nouvelle Vague, en las que los críticos, y los no críticos, afirman que se inspira este corto, sin demostrarlo claro está. No suelen ser muy habituales en las primeras películas vagueras planos sostenidos, distanciados, como los de este corto, a lo peor hay que ser francés para notar ese tipo de influencias. Fassbinder con su primer corto, demuestra una seguridad en sí mismo bastante inusual en un debutante. Su dominio del lenguaje, su control del tempo cinematográfico, del montaje, del sonido, del encuadre, es sorprendente. Ya con el primer plano se permite cuestionar el lenguaje cinematográfico clásico. Comienza con la habitual panorámica que divide en tres partes, en tres movimientos, consiguiendo así que la cámara ocupe el protagonismo en lugar de la imagen, del paisaje, la transparencia para los fantasmas. El resto, un intento de Fassbinder de hacer cómplice al espectador de las desgracias del vagabundo. Es el espectador el que le sigue, el que le espía, el que le delata, el que desbarata los continuos intentos de suicidio del protagonista. Hasta la muerte necesita de intimidad. El cine es incompatible con la muerte, con la soledad, la cámara, el espectador, son sus testigos. La muerte y la soledad, las dos cosas que daban más miedo a Fassbinder, y la única forma que encontró de disimularlos, de sobrellevarlos, fue rodearse constantemente de personas, que no de amigos. Creía que así podría ahuyentar la muerte, despistarla, esquivarla, huir de sí mismo, sin conseguirlo, como diría Idea Vilariño: “siempre estamos solos, pero a veces, estamos más solos”.

Se habla siempre de que este corto es un homenaje al “Signo de Leo” de Rohmer, película sobrevalorada donde las haya por cierto, se olvidan que más bien es un homenaje a Charles Chaplin, el idiota, inocente, universal. A la manera de Dostoyevski, y las primeras películas de Luis Buñuel, “El perro andaluz” y “La edad de oro”. Directores a los que admiraba profundamente, “Viridiana” era una de las películas de su vida, cosa que no se puede decir de Rohmer, que está en las antípodas, tanto cinematográficamente como ideológicamente hablando, de Fassbinder. Rohmer es un vulgar burgués que no se cuestiona nada, solo pijaditas de índole sexual, material, que él denomina cuentos morales. Fassbinder al menos se hace preguntas, se cuestiona a sí mismo, y a los demás.

“Ocho horas no son un día” (1972) Rainer Werner Fassbinder

Aunque lo parezcan. Lo malo de los bulos es que se transmiten con mucha facilidad, a estas alturas nadie se atrevería a cuestionar que “Berlín Alexanderplatz” es la mejor serie de Fassbinder, no lo es, y con mucha diferencia sobre “Ocho horas no son un día”, que probablemente también sea su mejor película, esto según el día.

“Berlín Alexanderplatz” es una obra decadente, sin ningún matiz peyorativo. Fría, a pesar de las apariencias, conservadora, oscura. “Ocho horas son un día” es una obra de juventud, sin ningún matiz apreciativo. Cálida, a pesar de la suciedad, revolucionaria, luminosa.

Fassbinder no supo tomar la distancia adecuada, sobre todo emocional, formalmente sí, del que era el libro de su vida, “Berlín Alexanderplatz”. En “Ocho horas no son un día” sí. Distancia emocional, y formal, sin excesos Straubianos, ni de identificación, en su justo punto, al dente. Igualita que las series de la Nouvelle Vague, por ejemplo “Out 1” de Rivette. Aunque la mejor serie, la más ingenua, la más divertida, de la Nouvelle Vague, es una serie que no forma parte del movimiento, del régimen, “Les aventures de Michel Vaillant” de Charles Bretoneiche.

El motivo de que “Berlín Alexanderplatz” sea más conocida, y valorada, se debe exclusivamente a que es, y ha sido, más vista, más visible. “Ocho horas no son un día” es casi invisible, a pesar del éxito que tuvo cuando se emitió por la televisión pública alemana. Éxito que provocó que dejara de emitirse en el episodio 5, en lugar de los 8 previstos inicialmente, por presiones de los empresarios que los tenían de corbata, cosa que indirectamente benefició a la serie. El proyecto de Fassbinder era convertir los últimos 3 capítulos en un auténtico panfleto. Además, que conociendo la cabezonería de Fassbinder, si hubiera querido seguir rodándola lo hubiera hecho fuera de los cauces televisivos, no lo hizo, por algo será. Éxito que no reeditó con “Berlín Alexanderplatz”, que pasó bastante desapercibida. El público siempre lleva la razón, en esta ocasión también. Que una obra sea más personal, más subjetiva, no implica que sea mejor, ni más universal.

Los críticos se han dejado deslumbrar por la colorida pirotecnia visual, por la recargada, barroca, puesta en escena teatral de “Berlín Alexanderplatz”, por su forma. En “Ocho horas no son un día” se han quedado indiferentes ante su frescura, su espontaneidad, su libertad, su estilización, su precisión, su concisión, casi naturalistas. “Ocho horas no son un día” es la mejor serie que se ha hecho jamás sobre la mezquina grandeza del universo interno de una familia de clase media baja, es decir todas. Las de clase alta son una suma de individuos, no una familia. Las secuencias con celebraciones caseras son absolutamente impresionantes. En cambio “Berlín Alexanderplatz”, a pesar de la ambición objetivista de Döblin, similar a la de Dos Passos, Ruttman, y Joyce, es una novela individual, individualista, destinada a intelectuales, con todos los matices peyorativos del mundo.

Me jode haber llegado mucho más tarde a “Ocho horas no son un día” que a “Berlín Alexanderplatz”, me hubiera ahorrado mucho tiempo, y camino. Pero bueno, cada cosa llega a su debido tiempo, seguramente antes no la hubiera apreciado igual. Es triste de decir pero la mentira, lo falso, la superficialidad, la forma, llega mucho antes porque es más aparente. La verdad, la realidad, desnuda, tarda mucho más porque hay que merecerla, currársela. El romanticismo arrebatado de “Berlín Alexanderplatz” es muy deslumbrante, entra a primera vista, el realismo sucio de “Ocho horas no es un día” es de una claridad matizada, que precisa entornar los ojos. La lluvia torrencial de “Berlín Alexanderplatz” es muy espectacular, lo realmente precioso es la luz que queda una vez que ha escampado, “Ocho horas no son un día”.

Pues nada, que si queréis ahorraros unos años, pasar de las cronologías, que casi nunca se corresponden con la evolución real, personal, la vida está llena de involuciones, de falsas revoluciones, y ver primero “Berlín Alexanderplatz”, una obra de madurez desengañada, desencantada, descreída, pesimista, amargada, y después “Ocho horas no son un día”, una obra de plenitud, esperanzada, ilusionada, ingenua, optimista, feliz.

El pesimismo está muy bien para cuando eres adolescente, pasada la barrera de los 30, cuando constatas que no estás sólo en el mundo, se convierte en algo insostenible, que no te puedes permitir, ni por ti mismo, ni por los demás. A menos que te bajes en marcha como Fassbinder, lo más fácil, o te conviertas en un completo amargado, lo más habitual. Si el optimismo, la alegría, no las encuentras dentro, lo más valiente, no esperes encontrarlo, encontrarla, fuera, lo más cobarde. Como solía decir el propio Fassbinder, con la que era su frase favorita: *“la vida es maravillosa, incluso ahora”*. O como diría el heavy Luís Alberto: *“no te tomes la vida demasiado en serio, nadie sale vivo de ella”*.

P.D: En todas las biografías, y estudios, sobre Fassbinder, siempre se habla de pasada de Gottfried John, craso error, es la presencia más inquietante, con más prestancia, con más empaque, más poderosa, de todos los actores utilizados por Fassbinder, ya sean hombres, o mujeres.

Aprovecho también para reivindicar a Renate Roland, una presencia bastante más poderosa, luminosa, que la de la cara bollo Hanna Schygulla. En esta serie se la merienda con patatas, crunchy. Los homosexuales las prefieren rubias.

“¿Por qué corre el señor R. poseído de una furia homicida?” (Amok) (1970)
Rainer Werner Fassbinder (y Michael Fengler)

No deja de ser paradójico, que la mejor película de Fassbinder, y a la vez más accesible, con el permiso de “Todos nos llamamos Alí”, sea la película menos fassbinderiana. En la forma, en el contenido sí, pocas diferencias hay entre “Amok” y “Todos nos llamamos Alí”, “Katzelmacher”, “Sólo quiero que me améis”, “La ley del más fuerte”, “Viaje a la felicidad de Mama Kusters” o “Ruletas chinas”. Todas y cada una de estas películas abordan un mismo tema, lo que subyace debajo de la realidad, de las máscaras, que todos llevamos puestas. Reitero lo de todos. Es un error contextualizar las películas de Fassbinder como una crítica de la burguesía, y de las clases medias, la hipocresía, el aburrimiento, no es una cuestión de clases, es algo universal. Quienes idealizan las clases bajas, la clase obrera, es porque no la conocen, desde dentro. El marxismo lo inventó un niño de papá que se aburría. La única diferencia entre un pobre y un rico, es el dinero.

Lo que hace diferente ésta película del resto de Fassbinder, es el enfoque. En lugar de abordar la realidad de forma distanciada, estilizada, ya sea por defecto, a la manera de Straub, “Katzelmacher”, o por exceso, a la manera de Sirk, “Todos nos llamamos Alí”, dos extremos que convergen, como todos los extremos, Fassbinder adopta una postura igual de radical, pero que encaja a la perfección con el tema tratado. La de la aproximación naturalista, cercana, sin llegar a ser una aproximación documental, objetiva. La cámara no recoge de forma aséptica lo que sucede, la cámara tiene autonomía propia, pone el foco en lo que cree importante. Busca, selecciona, rastrea. Pone más énfasis en las reacciones, que en las acciones. No hay planos-contraplanos, hay campos, y fueros de campo, espacios en off tanto espaciales, como sonoros. A base de planos secuencias que huyen del plano general, lo habitual en los planos secuencias, sin recurrir al montaje, montando con el movimiento de la cámara, para ir a lo particular, a lo concreto. Con la brillantez de un Wiseman, o de un Cassavetes, que es el claro referente formal de ésta película, un referente mejorado, sublimado. La supuesta improvisación de Cassavetes, que en la mayoría de los casos sólo servía de relleno, un estirar por estirar las situaciones que no aportaba nada, y que lejos de dar verosimilitud a lo que narraba, daba la sensación de artificioso, de impostado.

Fassbinder no, Fassbinder emplea la improvisación no como algo accesorio, colateral, al margen de la realidad, de lo cotidiano, sino como forma de mostrar, de demostrar, la realidad, tal y como es, sin coartadas intelectuales, culturales. Mostrando la realidad desvestida de retórica, de poética, haciéndolo a base de diálogos insustanciales, de situaciones insustanciales, llenas de silencios expresivos, e inexpressivos, de incomodidad, de tensión. Demostrando que la realidad en bruto, sin exageraciones románticas ni existencialistas, es la mayor fuente de neurosis, de violencia, que existe. Un veneno que se va destilando poco a poco en el interior, aunque en el exterior todo parezca normal, habitual, tranquilo. Las grandes tragedias no suelen ser reacciones emocionales, viscerales, coyunturales, son fruto de años, se van rumiando día tras día, frustración a frustración, sin posibilidad de huida. Ni tan siquiera mediante la violencia, el problema no es la sociedad, no es el matrimonio, no es el trabajo, no es la rutina, el problema somos nosotros. El tedio, la vulgaridad, habita en nosotros. No es la vida la que es gris, los grises somos nosotros, incluido Fassbinder.

Un mensaje pesimista, fatalista, que Fassbinder trató de darle la vuelta con la serie “Ocho horas no son un día”, el reverso optimista, luminoso, de “Amok”. Una reivindicación de lo cotidiano, de lo rutinario, como fuente de felicidad, de paz. Otro trabajo no fassbinderiano de Fassbinder, y que precisamente por no serlo, es más Fassbinder que Fassbinder. No nos definimos tanto por lo que somos, sino por lo que queremos ser, nuestro verdadero yo. Un yo alegre, esperanzado, ilusionado, ingenuo, inocente, que por indolencia, cobardía, comodidad, por el que dirán, pocas veces dejamos salir a pasear, a jugar.

A destacar la estoica, resignada, contenida, actuación de Kurt Raab, que borda el papel de desesperado con temple. La de Lilith Ungerer, que interpreta a su mujer, que sublima el rol de mujer ambiciosa, manipuladora, con apariencia de modestia, de candidez. Y la demoníacamente ajustada, integrada, actuación de la madre del marido, la suegra, el más fiel calco que se ha hecho jamás de una suegra en el cine. Sin necesidad de astracanadas a lo Berlanga, a lo Regueiro. Sin condenar, sin juzgar, convirtiendo un personaje en apariencia negativo, castrador, en el personaje más entrañable, adorable, de la película. Una especie de Brigitte Mira, la protagonista de “Todos nos llamamos Alí”, pero real. Interpretado por una no profesional, Maria Sterr, la criada del director de cine Alexander Kluge. Como curiosidad Kurt Raab y Lilith Ungerer se detestaban en la realidad, de ahí que Fassbinder los escogiera para el papel de matrimonio, por joder. De otra manera no se hubiera podido plasmar de manera tan genial, el odio tan brutal que subyace en esa pareja. La mala ostia reprimida, la violencia subterránea, que hay en cada una de sus miradas. El desprecio educado, el resentimiento velado, que recorre todas las conversaciones, algo imposible de fingir. Fassbinder como siempre, fiel, y cómodo, a su imagen de manipulador de imágenes, de personas.

Fassbinder o la estética del pesimismo

Entiendo por estética del pesimismo la teoría escénica del distanciamiento llevada a cabo por Fassbinder. Al contrario que Brecht o Ionesco, este distanciamiento no consiste principalmente en introducir una distorsión en el lenguaje para dificultar la comprensión del mensaje, y permitir de esta manera que el espectador no se identifique, mantenga una prudente distancia a partir de la cual pueda reflexionar y captar todos los matices.

Esto se traduce también en una falta de naturalismo, lo que no quiere decir un alejamiento de la realidad, más bien todo lo contrario, ya que es tan importante el mensaje que para evitar su pérdida se deja por sentado que no es un juego más, sino que es la parte importante de la obra.

¿En qué es distinto el distanciamiento de Fassbinder?

Principalmente en que ese distanciamiento no es tanto en el lenguaje como en la puesta en escena. En la primera época de Fassbinder, la parte de películas que llega hasta “El mercader de las cuatro estaciones”, el distanciamiento es muy aproximado al brechtiano, lo que hace que sean sus películas más complicadas, de más difícil comprensión por parte del espectador medio, ya que el lenguaje crea una barrera a veces infranqueable.

Esta barrera, transcurridos los años, fue considerada por Fassbinder como un error, ya que según sus propias palabras, esta distorsión del lenguaje tenía como finalidad prestar más atención al mensaje que a las situaciones en sí. El efecto conseguido no era este, sino que este alejamiento provocaba incomprensión, por lo tanto, lejos de captar el mensaje, este se hace totalmente inescrutable.

¿Qué hizo para remediar esto?

Se dio cuenta de que para captar la atención del espectador, el armazón de la película, es decir, el guión, o su estructura, debían de resultar comprensibles. El distanciamiento producirlo mediante la puesta en escena. Como ropaje formal utilizar los aciertos del cine clásico de Hollywood, utilizar la estructura clásica de los tres actos, recurrir a la estructura básica del melodrama pero estilizando tanto la interpretación como la puesta en escena, sumergir la acción en un ambiente hiperrealista. Como contrapunto, los personajes insertos en este ambiente son tópicos, su actuación totalmente exagerada o estilizada.

Fassbinder, un animal vulnerable

Fassbinder es un niño libre, no aceptado ni querido, su forma de demandar esa atención es mintiendo, adaptarse a lo que los demás esperan de él. Causando la esquizofrenia entre lo que eres, y lo que aparentas ser, entre el yo, y el otro, algo que provoca la falta de aceptación, de seguridad, de estabilidad, que se enrarezcan todas las relaciones con los demás, porque son relaciones interesadas, ansiosas, angustiantes, falsas. Se da pero esperando recibir, no son relaciones desinteresadas. Buscar la aceptación, el cariño, fuera, cuando la tienes que buscar dentro, cosa casi imposible porque no sólo se ha sentido desplazado, un paria, sino que siente que realmente no merece ese amor, ese cariño, que sino le quieren es por su culpa. Lo que provoca que se cierre en sí mismo, que sea incapaz de comunicarse con los demás de forma verdadera, que toda esa necesidad se vuelque en autodestrucción, o se transforme de forma positiva, expresándola de forma artística. Liberándose de esa angustia acumulada, pudiendo exteriorizar la verdadera personalidad, oculta por miedo a defraudar a los demás, sus ansiedades, sus inquietudes. Pudiendo completar su personalidad de forma imaginaria, cubriendo los agujeros de su vida, utilizando el cine como sustituto de la vida, con la consiguiente esquizofrenia de mezclar la realidad con la ficción. Impidiendo la plena realización en ninguno de los dos ámbitos, pero consiguiendo una vida infinitamente más rica, compleja, a cambio de una mayor consciencia, sufrimiento. Consciencia de la vida, de uno mismo, una visión más lúcida de la vida, del cine, que impide una implicación directa, ingenua, egocéntrica, de orgullo, y en cambio proporciona una posición distanciada, irónica, no exenta de humor. Pesimismo alegre, no afectado, con cierto fatalismo. Vivir viéndose, no dejándose vivir de forma inconsciente.

Cuando todo ese esfuerzo no trae aparejado ventajas, todo ese deseo de agradar se convierte en energía destructiva, ese resentimiento se convierte en odio, a los demás. Cuando te sientes rechazado, rechazas, o te encierras más en ti mismo. Solitario, y egocéntrico, por no tener a nadie con quien compartir nada, se centra en su propio mundo. Todo gira en torno a él, no tiene otros referentes, él es su único mundo, la causa y efecto de todas las cosas, de todo lo que le rodea. Al no tener ningún referente por encima, un tutor, un maestro, un modelo a seguir, sus modelos son modelos cinematográficos, lo que hace que sus relaciones con los demás sean en términos de beneficio, de lo que puede obtener de ellos, relaciones de interés, no sinceras, ni desprendidas. Su visión de la vida no es pesimista, es realista, la vida no está marcada por la felicidad, o la libertad, sino más bien por la opresión, el miedo, la culpa. Pero esperanzada, cree en la utopía, en lo imposible.

Fassbinder, un niño atormentado

Como todos los niños, ahí no radica su diferencia con el resto de directores. La diferencia está en que Fassbinder no creció, porque no pudo. Directores, y no directores, con complejo de Peter Pan, los hay a patadas, vulgares eternos adolescentes, egoístas, hedonistas, que se niegan a aceptar que cumplen años por pura coquetería existencial, personajes con comportamientos infantiles incapaces de ser niños. Ser niño no está al alcance de cualquiera, hay que estar acostumbrado a sufrir, tenerlos cuadrados. No todo el mundo está preparado para soportar la libertad de un niño, sus exigencias, sus contradicciones, su comportamiento autodestructivo.

Nadie elige ser niño, no es una decisión consciente, o se es, o no se es, por un periodo limitado de años, cada vez más limitado, o por toda la vida. Fassbinder lo fue, a pesar de sí mismo, durante toda su vida, lo acabó pagando con una muerte prematura, nadie dijo que ser niño fuera fácil, que se lo pregunten a cualquier niño. Que la mayoría de los artistas sean niños, demuestra hasta que punto los adultos son una degeneración de la especie, que pasan por la vida sin enterarse de nada, sin mirar nada. Lo que define a un niño, a un artista, es la capacidad de observación. El resto consiste en escuchar, y dejar que las cosas sucedan por sí mismas, sin forzarlas. Las prisas para los delincuentes, los malos toreros, y los adultos. Crear supone estar siempre a la expectativa, esperando sin saber lo que se espera, con los ojos bien abiertos. Fassbinder tenía los ojos tan abiertos como un búho, pero le faltó paciencia. Vivir deprisa sólo provoca gases.

¿En qué consiste la niñería de Fassbinder?

Exigencia casi demoníaca tanto en su trabajo como director, como en su vida. Curiosidad infinita. Capacidad de observar, de absorber, de asimilar, de hacer propio todo. Pasión sin medida por lo que le gusta, de forma obsesiva. Capacidad para arriesgar, por mera inconsciencia, no por valentía. Voracidad, hiperactividad, brutalidad, salvajismo. Capacidad absoluta para disfrutar de la vida, para detestarla. Narcisismo, egoísmo, orgullo, cabezonería. Comportamiento extremo, contradictorio, incomprensible. Encanto, bondad, maldad. Empatía con el dolor y las alegrías ajenas. Dependencia, posesión, control, manipulación. Necesidades imperiosas, tanto profesionales, como afectivas. Necesidad de atención, de reconocimiento, de devoción absoluta. Miedo, terror, angustia.

Sí, ya sé, cualquiera de estas virtudes podrían atribuirse sin demasiado esfuerzo a gran parte de los adultos, sobre todo hombres. Se trata de una cuestión de grado, cuando son llevadas al extremo, al límite de lo patológico, estamos hablando de un niño, en su estado más puro, más salvaje, más animal. Fassbinder era un auténtico animal, de bellota, una bestia parda, un animal vulnerable, atormentado, como todos los niños.

“Satantango” (1994) Bela Tarr

Una deslumbrante película de cámara. Un trabajo de sonido digno de Bresson, que marca el ritmo interno, el sentido, de la película. Deslumbrante en su significado más amplio, luz, sombra. Y de cámara en el más estricto, la cámara es la protagonista absoluta. Es un niño curioso, asustado, que no representa, que no refleja, que busca desesperadamente, y encuentra, la luz, el agua, el viento, los sonidos, las cosas, lo único importante, la vida alrededor. La historia, los personajes, se deslizan en un mundo acechado por la sombra de Satán, por el ulular del viento, la muerte, la realidad. Y lo hacen sin molestar, sin enturbiar la imagen, ni el ritmo, lento, de la vida.

La película se abre con un espectral travelling que para sí quisieran Tarkovski, Kaniévski o Klimov, las tres referencias subjetivas que me vienen a la mente. Y más en concreto, “La infancia de Iván”, “Quieto, muere, resucita” y “Masacre, ven y mira”. Es Tarkovski sin Tarkovski. Con su obsesión por los elementos, por la fisicidad de los rostros, pero sin esteticismos complacientes, ni teatro. Travelling que termina con un plano fijo, fantasma, en el que el tiempo, la vida, se detiene. Alternancia que se repetirá durante toda la película, como la respiración de un animal herido, de un Tango.

*Escucha, en el viento flotan
miedos,
ojos de muchos niños
se cierran
en arroyos inquietos.
Más salvaje se queja
el ave
de mi muerte,
escucha,
en el viento flotan,
miedos,
tiritando vuelve
lo que yo había
perdido,
en la muerte muchos se levantan
con manos heridas
sosteniendo
velas blancas,
de estrellas cansadas
y de veranos llorados,
escucha, hermano mío
hermana,
escucha,
en el viento flotan
miedos.*

Thomas Bernhard

“La pereza” (1962) Jean-Luc Godard

La única película de Godard en la que la misoginia puede disimularse, hacer pasar, por simple indolencia, impotencia, aunque para no variar la protagonista es una actriz que ofrece su cuerpo a cambio de un papel, vamos el arquetipo de mujer prostituta, de mujer objeto, de las películas de Godard. Godard se empapó desde pequeño de la misoginia del cine clásico americano y serie b, y como nunca tuvo una experiencia vital más allá de lo que veía en las salas, pues se pensó que la realidad era eso. Menos mal que libros como “Un año ajetreado” de su ex Anne Wiazemsky, dejan bien a las claras como es Godard en la realidad, un pobre hombre, que tiene miedo, pánico, a las mujeres, como todos los machistas. Con total seguridad “La pereza” es lo más gracioso que ha rodado nunca Godard, un ajustado retrato de la indolencia de muchos hombres con respecto al sexo, que no encubre más que un miedo al ridículo, a no dar la talla en la cama, donde las ideas, la erudición, las palabras, se quedan en papel mojado, y hay que tirar de talento, de empatía.

Cedric Klapish

Conocido en España por “La casa de los locos”. Completamente desconocido por sus cortometrajes que son sus mejores trabajos de largo. Lo que no quita para que tenga tres películas muy interesantes. Mi favorita: “Las muñecas rusas”. “Le peril jeune”, una inteligente película sobre el tránsito de la adolescencia a la madurez con un reparto coral impecable. Y “Ni pour ni contre”, una película de atracadores con un ritmo endiablado digno del mejor Tarantino, si lo hubiere. Y a lo que iba, los cortometrajes: “Rosse”, un cortometraje pornográfico de autor, formalmente muy original y que también funciona como pornográfico. “Ce qui me meut”, un maravilloso falso documental en blanco y negro homenaje al verdadero inventor del cine, el creador del cronofotógrafo, Marey. Y por último, o penúltimo, “In transit”, su primer trabajo, que me recuerda al mejor Jarmusch, el de sus comienzos. Y “Le poisson rouge”, un pequeñísimo corto que demuestra que un condón puede salvar la vida.

Chris Menges

El principal problema del cine social, es que después de ver sus películas te dices: Sí, muy bien, cumplen su función de hacer visibles los problemas ocultos de la sociedad, pero casi siempre te quedas con las ganas de que te ofrezcan algo más, algo más de cine. Pocas veces te dan ganas de volver a verlas porque se agotan en sí mismas con el primer visionado. Le sucede a Loach, exceptuando sus primeras películas, a Leigh, y cada vez más a menudo a Sayles. A Chris Menges no, Menges te ofrece ese plus de cine, la posibilidad de revisión. “Un mundo aparte”, la obra maestra de Menges, una película sobre el apartheid con la particularidad de que no es una mera película de denuncia, o de testimonio, de la situación de los negros en Sudáfrica, y de los escasos activistas blancos. Menges se limita a reflejarla, a mostrarla en la vida cotidiana de una niña blanca, sin necesidad de puntuarla, se ve sola. Se podría resumir en hombre blanco con negro al fondo, una película sobre el despertar de la conciencia. “The lost son”, un thriller sobre la pederastia con un Daniel Auteuil bordándolo como casi siempre. Que Chris Menges sea más conocido como director de fotografía que como director de cine es otra desvergüenza más a añadir en el debe de la crítica de cine actual, a lo mejor si hubiera nacido en Filipinas o Malasia.

Lo único que cabe de esperar de la crítica, y de los críticos, es que nos despierten las ganas de ver una película. El resto, que la analicen o expresen sus interpretaciones u opiniones personales, me sucede como con los prólogos o los estudios previos en los libros, que una vez leído el libro puede que me apetezca leerlos, o como sucede la mayoría de las veces, paso totalmente. Desde luego que leerlos antes de ver una película ni muerto. La crítica, el crítico, es un mero intermediario entre el espectador y el director, un vendedor con más o menos talento recreativo. Crear es una cuestión de genio, no de talento, el talento es pura superficie. No se trata de convencer a nadie, ni de nada, sino de despertar la curiosidad, sugerir, informar, divulgar, del resto ya se encargan las películas, los directores.

América no la descubrió Colón, existía antes, Colón se limitó a vender la exclusiva.

“El amigo americano” (1977) Wim Wenders

En el cine, como en la literatura, como en el arte en general, sobra la terminología academicista, la retórica. Un lenguaje paralelo creado para crear distancia entre el emisor y el receptor. Una barrera supuestamente intelectual que no deja de ser una barricada cultural, la manera más estúpida de sentirse superior, de sentirse parte de una élite de iniciados. El lenguaje es comunicación, comunión. Se trata de atraer al lector, no de convencerlo, ni de mirarlo por encima del hombro. Pero para esto como para todo, hay que valer. Hay personas que quieren ser escritores, y personas que quieren escribir.

Antes de conocer ni tan siquiera la existencia de la palabra manierismo, ya conocía, comprendía, su significado, gracias a “*El amigo americano*” de Wenders. Como buen fanático del cine negro sabía que estaba viendo una película de temática negra, y que a la vez era otra cosa muy distinta. No era un simple homenaje, ni una burda parodia de género a lo nouvelle vague, era algo más. Un respeto por el universo, por la estructura, con un plus de ambigüedad, de extrañeza. Una actualización que actuaba por sustracción, por eliminación, respetando la esencia. Introduciendo una determinada distancia, tanto sobre lo narrado, como en la forma de narrar. Un proceso de desmitificación. Convertir lo abstracto, lo genérico, en algo concreto, personal. Sin hacerlo desde fuera, sino desde dentro, algo que siempre me ha parecido lo más difícil. Romper una botella y convertirla en un montón de cristales es muy fácil, lo difícil, convertir la botella en un tiesto.

La fascinación que ejercía, que ejerce, ésta película sobre mí es difícil de explicar, es como volver a jugar un juego del que creías haberte aburrido, cansado, y descubrir que hay cien formas distintas de jugarlo. La cantidad de veces que he vuelto a verla, a encontrarla, es incontable, sólo comparable con “*Blow-up*”, “*Una mujer dulce*”, “*Nubes flotantes*”, “*Millenium mambo*”, y “*Extraños en el paraíso*”. Las películas con las que más veces he jugado, de forma completa, o en piezas. Las únicas a las que no importa que se les caiga un brazo, una pata, un ojo, o la cabeza, siguen siendo fieles a sí mismas, a mí mismo.

POLAR

De la importancia del cine policiaco francés, llamado popularmente polar (roman policier – novela policiaca), es difícil dudar a estas alturas. A pesar de la estúpida, e infantil, política de autores instaurada por los egocéntricos miembros de cahiers de cinema, empeñada en menospreciar al llamado cine de género, y los denominados artesanos, con criterios estrictamente subjetivos, maniqueos, más por ignorancia, prejuicio, que por razones cinematográficas, como si el cine fuera un coto de caza. Política de autores que tanto daño ha hecho al cine, y a la crítica, que pasó de estar centrada en el cine, para centrarse en los propios críticos. Que pasó de centrarse en las películas, para centrarse en las personas, en los “autores”. Por suerte, el cine, y los espectadores, siempre han estado, estarán, al margen de la crítica, mal que les pese a ellos mismos.

Al igual que el cine negro americano, las principales fuentes de las que bebe son fuentes literarias, tanto propias como ajenas. Como se trata de cine, no de literatura comparada, las voy a obviar, y centrarme únicamente en las películas. Comenzaré por las obras maestras reconocidas del género, para continuar por las menos conocidas, y mis favoritas. Excluiría del género las mediocres aproximaciones de los miembros de la nouvelle vague, exceptuando las películas de Godard, que al menos funcionan formalmente, realmente lo único que funciona en Godard, narrativamente es bastante limitadito. Como policiacos, como parodias de policiacos, son infames, por no hablar de sus estúpidos personajes femeninos, dignos de Scarlet Johansson en “Lost in translation” y “Match point”, cosa que no se puede decir de Truffaut ni de Chabrol. Como bibliografía no recomiendo ninguno de los libros publicados en España al respecto, incluido el libro “Euronoir”, que para variar se centra en los mismos directores de siempre, Melville y poco más, poniendo el énfasis en las supuestas películas policiacas dirigidas por los miembros de la nouvelle vague, y olvidando, o pasando por encima, de la mayoría de los directores especialistas en el género, y del 90% de sus películas. Por no hablar del total olvido de la serie b, y de los seriales modernos, entre los que Lemmy Caution es el olvido más flagrante. También penosa la mediocre, y condescendiente, aproximación al cine policiaco español, como pidiendo perdón por incluirlo, haciendo un juicio global en lugar de centrarse en analizar, y divulgar, las películas más interesantes, que las hay, y muchas.

Como no creo demasiado en el concepto de autor, más bien en el de obra, me centraré en destacar algunas películas que he visto, y me han gustado.

(continuará)

“Dîner de gala des ambassadeurs” (1934) Sacha Guitry

Metacine sin pretensiones, con sentido del humor. El director burlándose de sí mismo, y protagonizando el gag desde fuera, mediante el sonido.

CINE DE ANIMACIÓN

Partiendo de la base de que no solo considero la animación como cine, sino que la considero el CINE con mayúsculas, el cine PURO, porque no se limita a ser una representación, un mero reflejo de la realidad. Además cumple las dos condiciones indispensables que tiene que reunir el cine: emoción, y fascinación, en la mayoría de los casos en mayor medida que en el cine de acción real. El cine no es movimiento de imágenes, es imágenes en movimiento.

Dicho lo cual voy a pasar a hablar de las animaciones y/o animadores que más me gustan, siguiendo un criterio totalmente anárquico. Principalmente porque no creo que exista una Historia del cine, ni tan siquiera una cronología, y porque el contexto histórico de las obras y sus autores, o las circunstancias de como fueron creadas, y con que medios, no me interesan, no me hace valorarlas en mayor o menor medida, me interesa la obra final, punto. El arte es atemporal, y si me apuran, carece de autor. Como tampoco creo demasiado en las clasificaciones, ni en las definiciones cerradas, entenderé como animación a todo lo que no sea una mera representación de acciones reales. Como la existencia de híbridos, mezcla de animación e imagen real, es muy abundante, su inclusión como animación o no animación, se atenderá a criterios completamente arbitrarios y/o subjetivos. Comencemos:

-Ghost before breakfast (Vormittagsspuk)

De Hans Richter, uno de los grandes genios que ha dado el cine, y uno de los más olvidados. El único que realmente hizo cine constructivista, dadaísta, y surrealista. Especialmente recomendado para aquellos que consideren a Guy Maddin un genio, que no dudo que lo sea, pero que no resiste la comparación con Richter, que tiene más talento y/o imaginación, y una mayor calidad formal. Otro día recomendaré más obras suyas. Ateniéndonos al corto, es una obra dadaísta llena de gags visuales, de montaje, en la que los objetos cotidianos se rebelan, y tienen vida propia.

-"La idea" Berthold Bartosch

Un artista único, como única es su obra, en sentido literal, solo produjo ésta. Una maravillosa adaptación de la novela gráfica "La idea" de Masereel, otro genio que no ocupa ni de lejos el lugar que debería. Sus novelas gráficas "Un viaje apasionado", "La ciudad", y "La idea", deberían figurar con letras mayúsculas en cualquier tratado sobre dibujo. Sus grabados en madera en blanco y negro tienen una riqueza expresiva, expresionista, difícilmente igualables, por lo que la adaptación de Bartosch tiene mucho mérito, no desmerece para nada el original. Bartosch no se limita a animar los dibujos de Masereel, crea su propio mundo, con una imaginación y talento desbordantes.

"La idea" refleja el recorrido de una idea desde que es concebida hasta que se expande por el mundo independiente ya de su creador. Y como toda idea nueva, es perseguida, despreciada. A pesar de todo, no consiguen destruirla, vestirla.

"Bartosch trabaja como un poeta: ni siquiera pregunta si va a ser leído" André Martin

-“The hand” Jiri Trnka

Si no me equivoco, el último trabajo de Trnka, el más pesimista, mi favorito. Una reflexión sobre el arte oficial y/o subvencionado, o lo que es lo mismo, sobre la libertad de expresión, de creación. En cierto modo emparentado con “La idea” de Bartosch pero más desencantado, bastante menos esperanzado.

-“Design” Jiri Barta

O la uniformidad no tiene porque ser uniforme.

-“A drop too much” Bretislav Pojar

Otra obra maestra clásica de la historia de la animación con muñecos. Cuando los muñecos todavía eran muñecos, y no mamarrachos con apariencia humana. Se puede, se debe, expresar más con una total falta de expresión, que haciendo más muecas que un mono, que se lo digan a Hello Kitty, la gatita más expresiva del mundo.

Nunca se ha reflejado antes, ni después, ni en ficción, ni en no ficción, tan bien la sensación de velocidad, y embriaguez. Embriaguez de amor.

-“Gentle spirit” Piotr Dumala

“Una mujer dulce” de Bresson reducida a su esencia kafkiana.

-“Firehouse” Barbel Neubauer

Una orgía de flores, sin setas.

-“Father and daughter” Dudok de Wit

Un poema de amor sobre la muerte lleno de amor a la vida, de una delicadeza plástica que sobrecoge.

-“Billy’s balloon” Don Herzfeldt

El corto de animación más cruel, brutal, bestial, y salvaje de la historia de la animación, y a mayores un parte, recomendado para los amantes de los niños, y de los globos.

-Colargol

Otra gran serie checa de animación para niños con canas, o sin dientes.

LOS 100 MEJORES CORTOS DE LA HISTORIA DEL CINE

Según yo mismo, he consultado decenas de libros, cientos de listas, he visto miles de cortos, y he llegado a la conclusión de que no tienen ni puta idea de cine.

Sirva esta subjetiva lista como desagravio a los autores que siempre son excluidos sistemáticamente de las listas y de la historia oficial, y oficiosa, del cine. También sirva como homenaje a todos aquellos que consideran que un corto no es cine, para los que creen que lo que se suele ver, y presentar, en los festivales de cortos españoles es cine. Por supuesto todos y cada uno de ellos están sujetos a discusión, y comentarios, he seguido criterios estrictamente subjetivos, y aleatorios.

- "Strojeniew instrumentov" Jerzy Kucia

Denominado el Bresson de la animación, no porque se parezcan formalmente, sino por su continua reflexión sobre el propio cinematógrafo, y por la pureza de sus imágenes. Ésta es sin duda su obra maestra, metacine del bueno, un verdadero tren de sombras, y no el del trilerero Guérin.

- "Regen" (Lluvia) Joris Ivens

"Todo es prodigio por añadidura" Jorge Guillén.

- "Ce qui me meut" Cedric Kaplish

Un pequeño gran corto documental sobre el inventor del cine: Jules Marey.

Y no, no está lleno de fotografías, imágenes de archivo, extractos y testimonios. Está lleno de admiración, de humor, que no son cosas incompatibles. Los homenajes no hace falta hacerlos de rodillas.

- "Muzykanci" Karabasz

sencillez sencillez sencillez
precisión precisión precisión

- "Outer space" Peter Tscherkassky

La teoría de la deconstrucción puesta en imágenes.
¿Es posible deconstruir una imagen ("El ente" de Furie) para crear una nueva?
La respuesta: Outer space.

Como ejemplo de lo contrario, partamos de los mismos mimbres.
"El ente" de Furie, y "Dream work" de Tscherkassky.
El resultado nulo, nula transformación.

- "Boy and bicycle" Ridley Scott

Comienzo con una herejía, nunca he sido un fanático de Blade Runner ni de Alien, aunque las he visto varias veces, no soy un degenerado, no me han dejado demasiado poso. Desde luego si me tengo que quedar con una película de Ridley me quedo con "Los duelistas", y con éste corto, en glorioso blanco y negro, protagonizado por un jovencísimo Tony Scott, al que ciertamente le cuesta arrancar, pero una vez que arranca es deslumbrante. Un chico, y una bicicleta, no hay más, y un molesto narrador que sobra del todo. Da miedo pensar en lo que hubiera podido hacer Ridley de haber perseverado en esta línea, probablemente estaríamos hablando de un nuevo Kalatozov. Para los que tengan prejuicios con Ridley Scott, ésta es su película. Premio para él que no se pregunte después de verla: ¿seguro que es de Ridley Scott?. Los caminos del cinematógrafo son inescrutables.

- "Jojo in the stars". Marc Craste

Una obra de animación maravillosa, espectacular, lo que Burton hubiera soñado rodar pero le faltan huevos. A mayores una historia de amor preciosa, triste, con final feliz. Una mezcla de "La bella y la bestia", del "Fantasma de la ópera", y de Pickpocket. Con una utilización de la música magistral. Imprescindible.

- "Van Gogh" Resnais

Un precioso corto documental sobre la vida de Van Gogh a través de sus cuadros.

- "Komposition in blau" Fischinger

Un auténtico espectáculo visual.

- "Particles in space" Len Lye

Para que aprendan los círculos que las líneas tienen más marcha. Esto son videoclips musicales, y no las chorradas que vemos ahora.

- "Colour flight" Len Lye

Que es lo que parece, un vuelo de colores. Lye es uno de los mayores investigadores del color, sus hallazgos han sido utilizados, plagiados, por entre otros, Godard, el mayor plagiador que ha existido nunca. Lo cual, y al contrario que Guerín, no supone ningún descrédito, lo hace con ARTE, y ESTILO, PROPIOS, cosa que no se puede decir del trilerio de Guerín.

-“Inspirace” Karel Zeman

Los checos siempre han sido gente muy animada, que se lo digan a Kafka, y Zeman es uno de los más inspirados.

Poesía y belleza, los dos conceptos más manoseados. Un comodín a emplear cuando nos quedamos sin argumentos de peso. Un principio de autoridad que nos autoriza a zanjar cualquier discusión estética sin explicarnos. Pues bien, ahondando en lo dicho, si alguien necesita ilustrar ambos conceptos con imágenes, que se pase por aquí. El sueño de todo niño, que las figuritas de cristal cobren vida, hecho realidad. Realidad visible para los demás, para los adultos, quiero decir.

-“Aubrey”

Quien no lo recuerde de sus años mozos, mozas, ya tiene algo que recordar.

-“Morph”

El primer trabajo de los fundadores de la Aardman animation, de pequeños nos lo tragamos con el nombre de "Morfo". Tuvo una segunda parte en la que Morfo se echaba amiguitos y todo.

THEO ANGELOPOULOS

O más vale huir que nada.
O más vale la utopía que la resignación.
O más vale no comprender que no hacerse preguntas.

El cine de Angelopoulos es un cine dialéctico,
una dialéctica que surge de la disociación entre la realidad y los sueños,
de la lucha por reconciliarlos, individual y colectiva.
Una dialéctica de contrarios que se atraen y se repelen,
que nunca se juntan, que nunca se separan.
Es la historia de un fracaso voluntario, consciente, y libremente asumido,
una batalla perdida de antemano contra la impotencia, y la frustración.

Quien diga que el cine de Angelopoulos es trasnochado, demuestra que nunca ha vivido,
que nunca se ha hecho preguntas, que nunca ha sido un niño, inocente, y estúpido,
que nunca ha tenido un gatillazo, existencial.

Procedamos pues. Antes de nada aclarar que las películas las he visto sin sonido,
sin ninguna clase de subtítulo, para evitar las distracciones argumentales y/o
musicales.

Ekpombi. Un impersonal, e insustancial, corto, que hubiera podido firmar cualquier
director de las nuevas olas francesa, checa, o italiana. Exceptuando tres alejados
travellings de seguimiento encadenados al protagonista que son Angelopoulos puro y
duro, sobre todo el último, que es impresionante.

Hay directores que comienzan su carrera teniendo las cosas muy claras, con un estilo
muy definido, también llamados directores cinéfilos, los que generalmente no pasan de
su primera película, y los que van aprendiendo, conociéndose, sobre la marcha, a base
de metros, de ostias, también llamados directores de cine. Angelopoulos forma parte de
esta segunda categoría, la categoría de los elegidos.

Reconstrucción. Como los propios miembros de la “Nouvelle vague” comprobaron en
sus carnes, jugar con el lenguaje está muy bien, pero cansa rápidamente, sobre todo al
espectador. La forma la marca el tema, no el director, que como mucho puede apuntar, o
puntuar, su estilo. En ésta ocasión, los jueguecitos formales nueva ola no pegaban ni
con cola, Angelopoulos opta por el neorrealismo italiano en su vertiente más social,
más silonera, la que peor ha envejecido.

Para variar, lo único salvable son los maravillosos planos alejados Made in
Angelopoulos. Por encima de todos, el plano con el que comienza la película. De
momento solo planos, tiempo habrá para planos secuencia. La película es aburrida,
profundamente aburrida. Angelopoulos dilata el tiempo hasta hacerlo insoportable, cada
minuto dura cinco, como mínimo, sino más.

Madres del 36. Primer gran cambio, se acabó el presente. Angelopoulos pone mayor distancia, no sólo física, para tener control absoluto sobre el material narrado. Formalmente mucho más vulgar que las dos anteriores, con la continua utilización de estúpidas panorámicas, grúas, y zooms, como supuesta forma de distanciamiento. Bertold Brecht aburre a las ovejas, en ésta película, Angelopoulos también.

Temáticamente cine político sin ningún interés, como mucho puede interesar en Cuba, que todavía vive anclada en el infantil abajo el capital. Que haya foros como Rebeldemule que reivindiquen este tipo de pseudocine, demuestra hasta que punto el cine, y algunos espectadores, están prostituidos, porculizados. La única rebeldía posible es contra la estupidez, es decir, contra el elitismo.

El viaje de los comediantes. El distanciamiento, alejamiento, crece. Por suerte. Angelopoulos pasa del cine político al cine histórico. No a un cine histórico narrativo, subjetivizado, o psicologizado, sino a un cine histórico, objetivizado, ritualizado, exento de realidad, y pleno de representación, de mito.

Y que mejor manera de huir del naturalismo, de la transparencia, que utilizar el plano secuencia. Angelopoulos abandona definitivamente la realidad, la continuidad espacio temporal, y lo hace para construir un espacio y un tiempo propios, para crear su propio compás, más cerca de la saeta, que de la bulería.

En ésta ocasión a pesar de la larguísima duración de la película la sensación de aburrimiento es nula. El placer visual es continuo, una verdadera coreografía de cámara, a ritmo de vals, la verdadera protagonista de la película. Una cámara inquieta, que no nerviosa, una cámara presente, que no omnisciente.

A destacar la increíble estructura con más niveles que una rotonda americana. Todos los acojonantes travellings de seguimiento, desde los más alejados a los más cercanos. Y los grandísimos planos generales. Probablemente la obra maestra de Angelopoulos, la piedra de Roseta para desentrañar toda su filmografía, la de Hsiao Hsien, y la de Bela Tarr, entre otros. Película fundacional del cine moderno, en el supuesto caso de que eso existiera. Junto con “El ladrón de bicicletas”, una de las películas más influyentes de la historia del cine.

Los cazadores. Como era de esperar, después de los polvos vienen los lodos. Tras el subidón de “Los comediantes”, cualquier cosa que hubiera hecho Angelopoulos hubiera parecido una mierda por comparación, pero resulta que sin comparación también resulta una mierda. Después de verla se comprende porque es la película de Angelopoulos más difícil de ver, porque es muy mala, incluso a veces ridícula, a la altura de las infames películas políticas de Scola, los Hnos. Taviani, o Bertolucci. A destacar la ausencia de cosas destacables.

Megalexandros. (Léase el comentario anterior).

Atenas, retorno a la Acrópolis. Cansado de hacer el cabrón, Angelopoulos se toma un respiro para hacer más el cabrón. Difícilmente superable el ridículo plano inicial, y su personaje de ángel amariposado en moto, a la altura de los estúpidos, y cultuquetas, angelotes de Wenders. El resto una sucesión sin sentido de panorámicas y travellings capaces de marear al marino más experimentado.

Atenas tuvo que esperar a Oliveira y su “Film falado”, para resarcirse de este desaire. Lo único destacable, la secuencia con fotografías y grabados antiguos de Atenas, más que nada porque son imágenes fijas, y la vista puede descansar.

Viaje a Citérea. Y al tercer día resucitó. Angelopoulos es conciente de que se encuentra en un callejón sin salida, y se para a reflexionar sobre sí mismo, sobre su oficio.

Otro en su lugar, hubiera hecho una huida hacia delante, tirando de los cuatro truquitos aprendidos, plagiándose a sí mismo, para disimular la crisis creativa, como por ejemplo hace Lynch. Angelopoulos no, Angelopoulos es honesto consigo mismo, y con los espectadores, y lejos de ocultarse, comparte con sus seguidores sus inquietudes, sus miedos, y lo hace de forma magistral.

Angelopoulos se humaniza, deja de tratar a sus personajes como simples figurantes de sus planos secuencia, ahora la cámara es solidaria, les acompaña de lejos, sin molestar.

El apicultor. El principal problema de esta película es que todo es demasiado calculado, amanerado, rígido, falso. Es una coreografía en la que no hay fluidez, sólo movimiento tras movimiento. Mastroianni no se siente cómodo en su personaje, y se nota demasiado. Angelopoulos tampoco, encadena planos de grúa, planos secuencia, planos generales, sin demasiada convicción, como para cubrir el expediente. El montaje, eliminada la fuerza cohesionadora de la música, es atropellado, ramplón. Los tiempos muertos no son agujeros, vacíos, solo rellenos, pausas, dilatadores. Todo es demasiado vulgar, insulso, senil, como la última de Bela Tarr. Angelopoulos en esta ocasión no consigue elevar la cotidianeidad, la rutina, a la categoría de épica.

Paisaje en la niebla. Un gran paso adelante, en todos los sentidos, con respecto a “El apicultor”, incluida la distancia a cámara. O quizás que al estar protagonizada por niños, aunque no hagan otra cosa que sufrir, la película parece menos tiesa de lo que es. Abusa de los tiempos muertos, un rasgo definitorio de su estilo, no un defecto, como sus discípulos Hsiao-Hsien y Bela Tarr, no incluyo a Morais, que solo es un calco mal asimilado. Pero esta vez sí son vacíos, tours de force, pruebas de resistencia, paciencia, para el espectador. Pruebas que intensificará en sus posteriores películas. El problema es que solo los agujeros le dan densidad a la película, el resto es si cabe más vacío. Si la película se hubiera limitado al viaje a ninguna parte de los niños, el vacío se hubiera llenado, sería pleno, como “Messidor” de Alain Tanner. No es una de sus grandes películas, pero tampoco de las malas, digamos que se queda a medio camino. Un cuento infantil demasiado adulto. Primer intento, semifallido, de viaje al principio del mundo, de “La mirada de Ulises”.

El paso suspendido de la cigüeña. Segundo amago de “La mirada de Ulises”, bastante peor que el primero. Una película de más de dos horas es imposible de sostener con un protagonista tan flojo, endeble, como el de Gregory Karr, a años luz de Harvey Keitel.

La mirada de Ulises. Hay películas que no tienes ganas de volver a ver no porque tengas miedo de que se te caigan, sino porque tienes el convencimiento, seguridad, de que no te van a llegar de igual manera. La emoción, profunda, que sentí la primera vez que vi “La mirada de Ulises” es imposible de repetir, principalmente porque ya no soy el mismo, y mi mirada, mi oído, mucho menos. Los pasos intermedios son inevitables, imprescindibles, pero pierden valor a cada nuevo escalón. Para volar hay que soltar lastre, sin necesidad de matar, renegar, del Padre. “La mirada de Ulises” forma parte, destacada, de mi educación cinematográfica, y como tal quiero recordarla. Si todavía tengo viva en la memoria la secuencia del barco que lleva la estatua de Lenin es por algo. Angelopoulos es de los pocos directores capaces de engendrar metáforas políticas con belleza cinematográfica. Esa secuencia es el icono filmico de la muerte de las utopías, del fin del cine como representación ingenua de la realidad.

La eternidad y un día. Como le sucedió con “El viaje de los comediantes”, después del auge viene la caída. En lugar de hacernos partícipes de sus dudas, de su agotamiento, tira directamente de truquitos, de constantes, de cerebro, de belleza, de virtuosismo, la virtud de los impotentes, como el orden. Estira la goma hasta romperla, una goma, que desgraciadamente, ya no volverá a recomponer. *Eleni. The dust of time.* Su trilogía esteticista de la historia reciente de Grecia, como la que ambicionaba abordar Fassbinder sobre Alemania, queda incompleta en su vértice más actual. Aunque conociendo a Angelopoulos, su visión del Apocalipsis griego actual, no distaría mucho de sus desoladoras películas anteriores, ni formalmente ni en contenido. Hace tiempo que Angelopoulos se había convertido en un director para devotos, para fieles. Alguien que te da exactamente lo que esperas, sin apenas variaciones, trasgresiones. Lo que viene siendo uno más de la familia, con todas las connotaciones positivas, y negativas, que eso tiene, me quedo con las positivas. La logia de los seguidores de Antonioni, pierde a uno de sus burgomaestres, a su muralista. La época de los titanes firma su epitafio, sólo queda Oliveira resguardando el secreto del fuego.

EN - GORDANDO

Operation Beton

Sería injusto decir decepcionante, porque supondría esperar algo del primer trabajo de Godard, y no es el caso. En la línea de "Sette canne un vestito" de Antonioni. Un documental comercial que se limita a recoger un proceso, con imágenes neutras e ilustrativas. A años luz de los documentales comerciales de Haanstra, que sabía imprimir su personalidad al margen de lo que rodara. Es imposible anticipar nada de lo que vendrá después, su único interés radica en el completismo. La única secuencia decente es la coreografía del hormigón de la parte final, el resto bastante prescindible. No busquen cine, no lo van a encontrar.

Notre musique

Comenzar diciendo que Godard es el mayor manipulador de imágenes de la historia del arte. Cualidad nada desdeñable tratándose de cine. El cine es manipulación, montaje, de imágenes.

Es increíble, peligroso, como desdibuja la frontera entre realidad y ficción, confundiéndolas. Elaborando un magma de imágenes híbrido que trasciende, trastoca, la Historia, que sobrepasa el lenguaje del cine.

No se limita a hacer asociaciones entre imágenes de archivo y películas, crea una especie de limbo en el que conviven las dos creando una nueva realidad, que supera las dos. O dicho de otro modo, Godard crea algo nuevo de algo viejo. Su territorio no es la realidad, ni la ficción, su territorio es la imagen. Una imagen descontextualizada, una imagen con valor en sí misma.

Este comentario se refiere al segmento Infierno de Notre musique. Si a mayores le incluimos un nuevo homenaje a Bresson (en "Elogio del amor" declaraba su rendición ante Bresson, en Notre musique se postra a sus pies), véase la imagen de las monjitas (Godard) de "Los ángeles del pecado" arrojándose ante la madre superiora (Bresson). Y que aparecen tres de mis películas favoritas: "El beso mortal" de Aldrich, "Masacre, ven y mira" de Klimov, y "Que viva México" de Eisenstein, el proceso de corrimiento está bastante asegurado.

(continuará)

BRITISH COMEDIES

La única razón por la que los británicos no nos parecen unos perfectos gilipollas, son las comedias británicas, y los Beatles. Aunque los Beatles, como personas, eran, son, unos perfectos gilipollas. Sin las comedias británicas, los británicos no podrían serlo, nadie los reconocería, ni ellos mismos. Un británico real, es lo más parecido a un seto que existe, un seto cargado de mala ostia, de frustración, de represión, de cinismo, lo que viene siendo el español tipo, con más disimulo. Sin las comedias británicas, y el sadomaso, los británicos estallarían convirtiéndose en unos vulgares psicópatas norteamericanos. Menos mal que con buen criterio, y flema, hipocresía, cobardía, británicas, prefieren estallar dentro de una pantalla, eso que se ahorran en psicoanalistas, en abogados. No hay nada como saber reírse de uno mismo, para poder reírse de los demás con más ganas, con más sorna, con más sarna, con más crueldad. Bienvenidos al humor británico, al nihilismo sin compasión, sin coartadas.

Mis diez comedias británicas favoritas, sin ningún orden ni preferencia, son:

- 1- Father Ted
- 2- Flying Circus
- 3- Auge y caída de Reginald Perrin
- 4- Alas Smith and Jones
- 5- The young ones
- 6- La pareja basura
- 7- Big Train
- 8- I'm Alan Partridge
- 9- Ripping Yarns
- 10- The Comic Strip Presents

-Big Train

Perpetuadores del espíritu de los Monty Python hay muchos, como mínimo tres o cuatro por país, y década. Por desgracia la mayoría se quedan en meros perpetradores, plagiadores, de gags, de sketches. "Big Train" no. "Big Train" auna todas las virtudes de los Monty Python, y en varios aspectos los mejora. El humor de "Big Train" es más visual, más cinematográfico, menos de humorista. Muchos de los gags de los Python se sostenían por la mera presencia de sus componentes, no por la calidad del gag. En "Big Train" además de esto, porque el quinteto protagonista son brillantes humoristas, se suma que son grandes actores, son parte del sketch, no el todo. La realización es buenísima, cosa que no se puede decir de la mayoría de los Flying Circus, de realización casi siempre plana, cosa que se ve sobre todo en las películas, que son de una factura visual bastante mediocre. Por lo que el humor de "Big Train" es todavía más universal, no necesita de traducción, ni tan siquiera hace falta saber inglés. A destacar todas las intervenciones de Mark Heap, y los episodios 1x01, 2x03 y 2x04, los más redondos.

P.D: Supongo que la mayoría de las series no han sido estrenadas nunca en España así que ahorraro preguntas del tipo: ¿Dónde puedo conseguirlas? ¿Existen subtítulos en español? Buscaros la vida, y no déis el coñazo.

“Tejut” (2007) Benedek Fliegauf

Fliegauf dejando con el culo al aire a Kiarostami, Benning, y Sokurov, entre muchos otros. Por fin el cine contemplativo, supuestamente místico y trascendental, e igual de inmanente y intrascendente que el resto, se ríe de sí mismo, y con sus mismas armas, con sus mismos trucos. La inteligencia y el humor no están reñidos, sin humor no hay inteligencia, ni cine.

Bela Tarr, la negación del contraplano

O las cosas a su debido tiempo, sin prisas, con paciencia. Tarr no te va a escatimar ese contraplano que tanto deseas, te lo va a conceder, pero a su ritmo, sin cambiar de plano. Dejando que sea la cámara la que lleve la iniciativa, la que curioseee, la que descubra el espacio, la que monte, sin necesidad de montar, como en “El reportero” de Antonioni. Que junto a “Blow-up”, “L’avventura” y “Zabriskie point”, es el origen de todo el cine moderno, asiático, y no asiático, Angelopoulos, Fliegauf, y el propio Tarr. Que como buen trágico, lento, no puede quedarse quieto como Oguri, ni correr, como Van Sant. Su movimiento es el de la fiebre, el del tísico, el de Dostoyevski. Una movilidad que no sirve para vivir, sólo para poder respirar, jadear. Cine de género estrangulado, anestesiado.

Béla Tarr

Hacía tiempo que tenía pendientes de ver las primeras películas de Béla Tarr, como casi todo el mundo quedé fascinado por "Satantango", y tenía curiosidad por verlas sobre todo para encontrar como había llegado hasta allí. La conclusión es que no llegó desde dentro, sino desde fuera.

Nada hace presagiar "Satantango" en sus primeras películas, la iluminación llegó desde fuera, no tengo ninguna duda de que la causa fue Theo Angelopoulos, en concreto "El viaje de los comediantes". Director clave, imprescindible, para comprender, valorar, el mejor cine actual, del mismo modo que es esencial Antonioni para comprender a Angelopoulos, y al mejor cine asiático, desde Yoshishige Yoshida a Hsiao Hsien. Sin Antonioni, De Sica, Bresson y Angelopoulos, no existiría el cine moderno. Sin "El ladrón de bicicletas" y "Blow-Up", no existiría el cine, no existiría Tarr, ni Fliegauf, ni Kelemen. Enyedi sí. Enyedi es demasiado grande para emular a nadie, ha creado su propio estilo, su propio cosmos, un universo lleno de magia, en el sentido estricto de la palabra, Enyedi tiene un contacto sobrenatural con la realidad, y de humor. Lo que diferencia un director grande, de uno muy grande, lo que diferencia a Bresson, Ozu, Antonioni y Oliveira, de Tarkovski, Bergman, Barta, o Pedro Costa. Quien diga que Bresson no tiene sentido del humor, no ha visto "Affaires publiques", "Cuatro noches de un soñador", "Lancelot du Lac", y "El diablo probablemente".

Tarr y Fliegauf también cumplen con ésta condición, Angelopoulos no. Razón por la cual Tarr y Fliegauf, en menor medida, no se limitan a ser meros imitadores, han cogido a Angelopoulos, y lo han llevado al siguiente relevo, al último relevo. Tarr no mueve la cámara, la acuna, ha elevado el cine hipnótico del Trier de "El elemento del crimen" y "Europa", a la categoría de mantra. "El hombre de Londres" no es una película, es una nana, para despertarse, tan profunda, tan oscura, como la infancia. De mayor quiero ser acordeonista.

-¿Está su trabajo influenciado por otros directores?

Recuerdo algunas películas de mi juventud, era el tiempo en el que veía películas. Ahora no tengo tiempo, y no me gusta ver películas para luego utilizarlo. Pero amo directores como Robert Bresson, Ozu. También me gustan mucho algunas películas de Fassbinder, Cassavetes y por supuesto algunas películas húngaras.

-¿Qué es lo que opina de Angelopoulos, un director con el que frecuentemente le vinculan?

Es bastante extraño. Nosotros vimos por primera vez Angelopoulos hace 5 años. Siempre perdimos la oportunidad de verlo. Conocíamos su nombre y todo sobre él pero no habíamos visto nada.

-¿Qué puede decir sobre su modo de trabajo, ha leído sobre el modo en que él trabaja?

No sé como trabaja. Sólo hemos visto dos o tres películas. Y me gustó muchísimo la que trata sobre un grupo de teatro, "El viaje de los comediantes". Me gusta mucho porque sus movimientos con la cámara son muy sencillos, de aproximación, siempre de 90 grados. Pienso que es una gran película. El resto se quedan algo cortas, pero sólo hemos visto unas cuantas. Pienso que no tenemos derecho a decir nada sobre él.

"Krisana" (2005) Fred Kelemen

Por fin alguien se ha atrevido a recoger el testigo de "Blow-Up", y llevarlo a otra parte, no digo adelante, es imposible. Aunque ahora que lo pienso ya lo había hecho Enyedi en las fascinantes "Magic Hunter" y "Simon Magus", pero no de forma tan abierta, tan explícita, asumiendo literalmente el texto de Antonioni como punto de partida, y de desarrollo. Enyedi recoge su espíritu, y en ciertos momentos su cuerpo, la genial secuencia del parque, la aceptación de la magia, del misterio, de lo inexplicable, como parte fundamental, e intrínseca, de lo cotidiano, de la realidad. Lo lleva a su propio terreno, al terreno de la infancia, del amor, los dos territorios en los que la magia es la esencia, una esencia no forzada, no buscada, no confundir magia con prestidigitación, con ilusionismo. No incluyo "La conversación" de Coppola, porque no lleva "Blow-Up" a ninguna parte, a Coppola se le cae el testigo en el relevo. A Kelemen no, Kelemen lo recoge, y en lugar de correr, lo pasea. La vitalidad, la juventud, de Antonioni, el director más joven de la historia del cine, lo transforma Kelemen en lentitud, en pasividad, en tristeza. "Blow-Up" es una película joven hecha por un viejo, "Krisana" una película vieja, sin ninguna connotación negativa, realizada por un joven.

Kelemen cambia los porros, la droga de la risa, por el vodka, el calmante de los suicidas, sólo por esto, Kelemen tiene todos mis respetos. Si a mayores el protagonista bebe la marca Moskovskaya, la marca que llevo en las venas, el respeto se convierte en empatía. El vodka no es alcohol, es una filosofía de vida, lo mismo que "Blow-Up". El mundo se divide en dos tipos de personas, los que le gusta "Blow-Up", los que respetan el misterio, el amor, la infancia, la muerte, y los que no les gusta, los funcionarios de la vida. No es casual que Kelemen se haya encargado de la fotografía de la genial "The man from London" de Béla Tarr, la sintonía, la comunión, es absoluta. Los dos parten del mismo sitio, Cassavetes, y acaban llegando a la misma conclusión, Bresson. De la pureza de los sentimientos a la pureza formal sólo hay un paso, un paso que la mayoría de los directores (la palabra cineasta me parece ridícula, los directores no hacen cine, es la cámara quien lo hace, el director es un simple mediador, un puente entre la cámara y el espectador), no son capaces de dar. La pureza formal por sí misma no es nada, son los sentimientos los que la dan forma. La forma no es algo cerebral, es un sentimiento, emotion.

Si para Antonioni las babas del diablo son las apariencias, para Kelemen lo son la soledad. Si para Antonioni la vida es en color, para Kelemen la vida es en blanco y negro. Los extremos se atraen, se confunden, y a "Blow-Up" le ha nacido un hermano mellizo triston, "Krisana".

“Noí Albinói” (2003) Dagur Kári

Hay directores que pretenden ser originales a toda costa, como Wes Anderson, Larry Clark, Moodysson, Mills, Kelli, Iwai, Korine o Tarantino. Directores que lo son, sin pretenderlo, como Dagur Kári.

El cine con adolescentes, que no para adolescentes, recupera una dignidad, un cuajo, hace tiempo perdidos en el cine occidental, si es que a Islandia se le puede situar en algún lugar concreto del mapa. En Oriente la dignidad nunca la han perdido, ni tampoco el sentido del humor. Un humor sutil, de un negro luminoso, que nada tiene que ver con el grueso, y casi siempre tontorrón, humor amarillo. Idéntico humor que tiene ésta película, y común con gran parte de los países del Este, los Nórdicos, exceptuando Suecia, y el mejor Solondz, el de "Happiness". Más cercano a la retranca gallega, al sarcasmo castellano, que al humor escatológico andaluz, al bonismo manchego, o a la ironía fatalista de superficie catalana. Un humor que no puntúa, que deja resbalar las gracias sin poner cara de mira que gracioso soy a lo Sardá, Fuentes, Motos, Wyoming o Buenafuente, y que a la vez está lleno de puntazos, de verdaderos pullazos.

Los personajes de Dagur son la precuela de los personajes de Kaurismaki. Adolescentes inadaptados, como todos los adolescentes, que no buscan adaptarse a toda costa como la mayoría de los adolescentes. Ni transforman su rebeldía en violencia física, en psicopatía, como mucho se aíslan, se hacen invisibles. Tienen vocación de solitarios, de fracasados, de infelices, y a pesar de la tristeza, de la frustración, no han perdido su capacidad para la ternura, para el humor, para el amor. Quién busque adolescentes disfuncionales, agresivos, salidos, pederastia, lo lleva claro. Aquí sólo va a encontrar unos buenos personajes, una buena historia, una forma brillante, cine, del mejor. De cabeza a mi nueva lista de 100 junto con "Simon Magus" de Enyedi, hasta luego "Leolo" y...

P.D: También muy recomendable su segunda película, "Voksne Mennesker". Una divertidísima comedia que deriva en tragedia, que en esta ocasión bebe del cine independiente americano, en concreto de Jim Jarmusch y su "Extraños en el paraíso", a la que homenajea descaradamente, y constantemente. No es tan redonda como "Nói Albinói" pero tiene momentos antológicos dignos de una comedia danesa a lo Lars von Trier, a lo "Kingdom". El personaje de la novia es clavado al de Bess en "Rompiendo las olas", incluso el parecido con Emily Watson es asombroso. Que el protagonista conduzca un 600, y viaje a la Costa del Sol son dos grandes puntos a su favor. A la película le falta unidad, ritmo, y le sobra el blanco y negro, el color le hubiera dado el equilibrio que no tiene.

Comprad el póster alternativo, y no el oficial, porque los verdaderos protagonistas de la película son los personajes del amigo del protagonista y la madre de la novia del protagonista. Literalmente se la meriendan, el protagonista gana mucho de albino.

“Contact” (1985) Alan Clarke

La OBRA MAESTRA de Alan Clarke, director de otras dos más “Scum” y “Elephant”. Después de verla puedes llegar a la conclusión de que Sokurov es una mierda, de que “La batalla de Argel” es una mierda, incluso de que Béla Tarr en cierto modo también lo es. De “Gerry” y “Last days” ya lo opinaba antes de verla así que simplemente me limito a ratificarlo. De lo que ya no me queda ninguna duda es de que los críticos de cine nos están vendiendo una falsa, y devaluada, historia del cine, me inclino a pensar que por simple ignorancia. Si hubieran visto “Contact”, se les caería la cara de vergüenza de denominar obra maestra a “Last days”, a las chorraditas de Apichatpong, Albertito, Lisandro y Raya Martín. Convendría que alguien le pasara una copia al tarugo de Rosales, para que se diera cuenta de una vez por todas, de que no se encuentra en el centro de la creación, sino en medio de una letrina.

Es un hecho incontestable, los ingleses, los británicos, hacen mejor televisión que cine, salvo contadísimas excepciones, que las hay, otro día hablaré de ellas. Tener una televisión pública como la BBC tarde o temprano da sus frutos, y no hablo de los documentales de la BBC, ni del mediocre de Winterbottom, sino de los docudramas, o lo que es lo mismo, el cine social, todo cine es social, elevado a la categoría de cine. Algo que en muy pocas ocasiones ha conseguido ser trasvasado con brillantez a la pantalla grande, la mayoría de los casos gracias a directores británicos, Ken Loach, Mike Leigh, Bill Douglas y Chris Menges. Si añadimos a los belgas Hnos. Dardenne ya tenemos la nómina casi completa, en el cine, en televisión tenemos al maestro de todos, al mejor de todos, Alan Clarke, el mayor genio que ha dado la televisión de todos los tiempos, su más fino estilista.

Si Altman se aprovechó de la televisión para desarrollar su propio, rápido, método de trabajo en el cine, y aprender, Clarke realiza el proceso contrario, trasplantar todos los hallazgos del cine a la televisión. Como ya he repetido hasta la saciedad, el formato es lo de menos, se puede hacer cine en televisión, como han demostrado Pedro Costa Musté, Fassbinder, o algunas series americanas, y se puede hacer televisión en cine, casi todas las películas que se estrenan en la actualidad. El talento no entiende ni de formatos, ni de dinero, quien puede con lo menos, puede con lo más. En el caso de Clarke la televisión no es una rebaja, es una elección, un modo de tener control absoluto de lo que hace, sin la presión, la exigencia, la censura, la autocensura, que supone la obligación de tener un recorrido comercial.

Éste doble camino, ésta doble posibilidad, no existe en España, aquí la presión por sacar un producto viable económicamente, es idéntica en el cine y en televisión. La televisión está en manos de cadenas privadas, y de públicas que se comportan como tales. Los tiempos de “Fortunata y Jacinta”, “Los pazos de Ulloa”, “Cañas y barro”, “La barraca”, “Entre visillos”, “Teresa de Jesús”, “Una gloria nacional”, “La huella del crimen”, “Alquibla”, “La España de los Botejara”, “Suspiros de España” y “Juncal”, por desgracia ha pasado a la historia. La televisión en España ni es una escuela, ni un medio de producción alternativo, ni el reposo del guerrero. Es un producto más, y no demasiado elaborado, supongo que con excepciones, que desconozco, ya sólo utilizo la televisión para ver retransmisiones deportivas, y acumular libros encima.

Alan Clarke como persona inteligente, como cualquier persona con dos dedos de frente, se dio cuenta de que la única forma de aproximarse a la realidad es la ficción, no el documental. Su aproximación nunca es realista, en ninguna de sus películas trata de simular la realidad, de fingir que lo que se ve está ocurriendo es verdad. Sus películas no son de cámara oculta, ni de cámara histórica, ni telefilms subjetivos, identificativos. Son aproximaciones a los problemas de la sociedad, con la distancia necesaria para poder afrontarlos sin caer en el maniqueísmo, sin hacer panfletos ni lecturas superficiales, tomando una postura crítica, no dogmática. Sin tomar un exceso de distancia, que conduce tanto a la ironía, la condescendencia, como a su extremo, la glorificación del marginado, de la pobreza, o caer en el vulgar esteticismo a lo Pedro Costa.

Alan Clarke hace un cine objetivo, que no lo proclama en cada plano, en cada encuadre, hace lo que realiza Wiseman, o Kramer, en el campo del cine. Quien quiera conocer el verdadero origen del huevo de la serpiente, sin sádicos regodeos a lo Tarantino o Haneke, que se pase por las películas de Clarke, auténticos manuales de autoconocimiento, de perfeccionamiento moral, cinematográfico.

Por orden subjetivo de importancia, de las otras que he visto de Clarke:

1-Scum

No voy a ser tan cabrón como para destriparla, con decir brutal basta.

2-Elephant

La única película, junto con “Lancelot du Lac”, “El diablo probablemente”, y “El dinero”, todas de Robert Bresson, que trata el asesinato, el terrorismo, la muerte, como es. De forma brutal, seca, objetiva, directa, sin concesiones a la espectacularidad, al esteticismo gratuito de supuesta distancia irónica de Peckinpah, Kitano, Tarantino, y demás psicópatas. Utilizando la variación, que no la repetición, para evitar la identificación, la empatía, con el verdugo. La única diferencia es que Clarke se regodea en el resultado, en el cadáver, no por morbo, o efectismo, sino para incidir, resaltar, que la violencia tiene sus consecuencias, fatales, definitivas, que no es un juego, que no es algo abstracto, ni tan siquiera en el cine. Clarke elimina las causas, las motivaciones, para evitar cualquier tipo de justificación, de coartada, a la violencia. Para evitar la glorificación del asesino, del terrorista, porque en ningún caso es justificable, ni está motivada, en ninguno. Muestra solo su ejecución sumaria, su efecto, la muerte, desnuda, con la frialdad de un asesino, con la asepsia de un forense. Convierte al espectador en cómplice, en sicario, no en un mero testigo, voyeur, algo que más tarde trató de repetir Gus Van Sant, y que sólo consiguió en parte, por tratar de explicar a los asesinos. Ya no digamos Rosales, que al poner un nombre concreto a la violencia, al contextualizarla, lo único que hace es justificar, enaltecer, el terrorismo, el asesinato.

3-Made in Britain

Una película que comienza con la canción "Disorder", la canción que más veces he berreado en mi adolescencia hasta provocar quejas de los vecinos, ya me tiene ganado. Si no hubiera podido descargar la rabia que llevaba dentro cada vez que vomitaba esa canción, seguramente me hubiera convertido en el personaje de la película, un auténtico salvaje, un verdadero animal de bellota. Lo que todos los adolescentes somos en potencia, y gracias a los frenos culturales, conseguimos dominar a duras penas. Hablo de la violencia física, la psicológica no la paran ni los budistas, que por cierto tienen un gran parecido, y no sólo físico, con los skin-heads. Ambos comparten idéntico desapego por la vida, e idéntica falta de empatía ante el sufrimiento ajeno. Si Tim Roth se hubiera retirado después de ésta alucinante primera interpretación, él mismo, y los demás, lo habiéramos agradecido.

4-Road

Cutrona, muy crutona, deliberadamente cutrona, sucia. Con un excesivo, y cansino, uso de la steady-cam, sin justificación, al menos para mí, como en "Contact" o "Elephant", y personajes mirando a cámara, una combinación que me da dentera. Las mezquindades de la clase baja, tirando a muy baja, en tono de comedia amarga con explosiones emocionales exageradas a lo Cassavetes. Claro antecedente de "Trainspotting", "Indefenso", y de algunos libros de Kureishi.

5-The firm

"Road" versión yupis, con idénticos defectos, y las mismas virtudes, ninguna. Clarke en la comedia se mueve como pato en el desierto.

6-Christine

El problema es mío, las historias de drogadictos me dejan indiferente. Ni me dan lástima, ni me irritan, ni me dan morbo, ni me despiertan curiosidad, ni empatía, me aburren profundamente. Me parecen las personas, los personajes, menos interesantes del mundo, anticinematográficos, lo mismo me sucede con las películas de borrachos. Ambos me parecen vulgares funcionarios de sus adicciones, lo filme Garrel, Pedro Costa, o Ferrara. Hasta la apasionante vida de un opositor, me resultaría más estimulante, más emocionante. Por supuesto es una realidad que está ahí, como otras miles de realidades más, que también merecerían ser tratadas, y con mayor motivo. Al que le interese el tema, que la disfrute, no es mi caso. Formalmente muy buena eso sí, al que le baste con eso, mis condolencias.

7-Psy Warriors

"Scum" versión adultos, versión abstracta, versión brechtiana, versión teatral, versión minimalista, versión alegórica, versión coñazo.

8-Rita, Sue and Bob too

La única película para cine de Clarke, por suerte. Una mezcla de "Road" y "The firm". Realismo sucio a lo Kureishi, sin la ironía de Adrian Mole. Lo único que salvo es que sale un vídeo de "Madness", los Beatles del pachangueo, los precursores de los "Toreros Muertos", grupo clave de mi preadolescencia. Desde luego Clarke no era Frears, ni falta que le hacía.

“Nikdo se nebude smát” (1965) Hynek Bocan

Adaptación de mi cuento favorito de Kundera, “Nadie se va a reír”, incluido dentro del libro "El libro de los amores ridículos", que supera con creces al original. Protagonizada por el Mastroianni checo, Jan Kacer.

"Yo puedo inventar cualquier cosa, reírme de la gente, idear historias y gamberradas, pero no tengo la sensación de ser un mentiroso ni me remuerde la conciencia; cuando digo esas mentiras, si quieres llamarlas así, soy yo mismo, tal como soy; al decir una de esas mentiras no estoy fingiendo, sino que en realidad digo la verdad. Pero hay cosas que he conseguido comprender, cuyo sentido he descifrado, cosas a las que quiero y que tomo en serio. Y entonces no se puede bromear. Si mintiese sobre ellas, me avergonzaría de mí mismo y eso no puedo hacerlo, no me lo pidas porque no lo haré."

Metodi Andonov

Hay directores que son esclavos de su estilo, y directores que respetan el tono de cada película. Para que quede más claro, vayamos al fútbol. Hay entrenadores que tienen un patrón de juego, un esquema táctico, que intentan encajar en cualquier equipo, haya o no haya jugadores adecuados para hacerlo, y otros que adaptan su modo de trabajo según los jugadores disponibles en lugar de forzar su estilo. Del primer tipo de directores suelen salir películas estándares, en serie, también llamadas de autor, o formalistas. Por fuera son reconocibles, y por dentro suelen estar vacías, o con el contenido cambiado. Te puedes encontrar una morcilla envuelta en papel de regalo, cualquier director francés actual, o diamantes envueltos en papel de estraza, como el casi siempre formalmente chapucero Visconti. Del segundo tipo nos encontramos un ramillete de películas, aparentemente, sólo en la superficie, en la forma, diferentes, que comparten un mismo universo personal, una idéntica adecuación del fondo a la forma, y no al revés. Películas en las que el director no está siempre en medio. Tienen un tono, un ritmo, un tempo, ajustado, equilibrado.

Andonov es del segundo tipo, un director con un fatalista universo propio, que sabe adaptarse a los materiales con los que cuenta, siempre de forma brillante. Si tiene que hacer una película sofisticada, elegante, moderna, irónica, a lo "Blow-Up", a lo "El reportero", a lo Lelouch, a lo Yoshida, pues la hace, "Nyama nishto po-hubavo ot loshoto vreme" (Nada mejor que el mal tiempo). Una parodia de película de espías, sin que apenas lo parezca, como debe de ser una verdadera parodia. Protagonizada por Anacleto, agente secreto, y no por James Bond, autoparódico ya de por sí. Como la delirante "Hydrozagadka" de Andrzej Kondratiuk, o las películas de Lemmy Caution protagonizadas por Eddie Constantine.

Que tiene que hacer una película primaria, visceral, de una fuerza primitiva, primigenia, arrebatada, apasionada, una especie de "Carne de horca" del húngaro Ladislao Vajda hecha con el vientre, puro instinto, puro impulso, pues la hace, "Kozijat rog" (Cuerno de cabra).

Que tiene que hacer una película más claustrofóbica, más esquizofrénica, más existencialista, más experimental, más de montaje, jugando con el tiempo y el espacio de una manera sorprendente, innovadora, me río yo de las pijaditas cerebrales de Resnais, o de las infantiladas a los Nouvelle Vague, pues la hace, "Golyamata skuka" (El gran aburrimiento), y no se le caen los anillos.

Pretender ser uno mismo las 24 horas del día tiene que ser algo muy aburrido, cansino, nadie es idéntico a sí mismo, ni tan siquiera Aznar, espíritu simple donde los haya. No es más grande el que más tiene, sino el que sabe sacar el máximo rendimiento a lo poco, o mucho, de lo que dispone. Lo que viene siendo un director apañao, que no tacaño, lo que es Andonov, un director espléndido, aunque no tenga donde caerse muerto. Nacer en Bulgaria, es nacer, y morir, cinematográficamente invisible, por mucho que sea considerado el mejor director búlgaro de todos los tiempos, cosa que en

sí misma no significa nada, ser el pitufo más alto de Pitufilandia, no te convierte en un gigante. No es el caso, en esta ocasión su grandeza no se circunscribe únicamente a Bulgaria, Andonov es uno de los mejores directores europeos de todos los tiempos, a pesar de que sólo pudo rodar 4 películas. Una verdadera pérdida que la impaciente muerte zanjara de forma prematura la genial carrera de Andonov, 42 años. "Cuerno de cabra" es pura genialidad en bruto, deja en palmitas el cine de Glauber Rocha, o del Indio Fernández. Podría figurar sin ningún problema, incluso con holgura, en una lista de las 10 mejores películas del cine europeo, dentro de los 10 mejores westerns de la historia del cine. Si una palabra puede definir, englobar, todo el western, es la palabra venganza.

Hay naciones que nacen predestinadas para el cine, como casi todos los países del Este, otras, como España, en la que apenas si servimos como espectadores. Eso sí, nosotros inventamos la siesta, y a Dios, ahí es nada.

P.D: Exceptuando su obra maestra, "Cuerno de cabra", el resto sólo están disponibles en búlgaro, un idioma muy parecido al castellano, ambos terminan en o.

"La madona de las siete lunas" (1945) Arthur Crabtree

"La virtud prefiere el anonimato"

"Guapa, ardiente y peligrosa" (1968) Francesco Maselli

Hay dos tipos de películas insustanciales,
con, o sin sustancia.

“Slenko v sieti” (1962) Stefan Uher

La película clave del cine checo, no digo la mejor. La que marca un punto de inflexión, la que introduce la modernidad en el cine checo. La que inspiró, influyó, a la mayoría de directores de la nueva ola checa. La nueva ola que más me interesa, la que menos en serio se toma a sí misma, sin llegar los grados de escapismo de la *nouvelle vague* ni a los excesos sociales del *free cinema*. Que de *free*, de libre, tiene lo justo, exceptuando a Richard Lester, el director de las películas de los Beatles y de “El knack y como conseguirlo”. Si algo diferencia a la nueva ola checa del resto de nuevas olas, es el sentido del humor. Un humor tierno, nada de cinismo condescendiente a la francesa, ni de humor negro inglés. Humor blanco, inocente, con un poso de amargura, de tristeza. Con excepciones como la oscura “Kazdy den odvahu” (El coraje cotidiano) de Evald Schorm, otra joya del cine checo prácticamente desconocida.

Si la *nouvelle vague* tomó las calles, “Sol en la red” toma los tejados, las azoteas. El único espacio de libertad pública en un régimen totalitario. Un régimen de ciegos que todo lo ven.

La “Nueve cartas a Berta” del cine checo, con la diferencia de que hay un director delante, Stefan Uher, y no hay una Salamanca detrás. Una película de manos, como las de Antonioni, casualmente también hay un eclipse, como en “El eclipse”, con idéntico significado, crisis, estar a oscuras de día. Casualidad porque ambas son del 62. Con una libertad formal inédita hasta ese momento en el cine checo, sobre todo en las transiciones. Lo nuevo y lo viejo conviviendo sin mirarse por encima del hombro, como buena transición. Grandeza que le faltaba a “Nueve cartas a Berta”, a “La caza”, llenas de rencor. Que le sobraba a “La tía Tula”, una película transitiva, la primera película democrática española, en plena dictadura, como “Sol en la red”. Que entra por la Puerta Grande en mi lista de 10 del cine checo, aunque Uher sea eslovaco, soy así de tradicional.

P.D: Stefan Uher no es director de un único canto de cine. “Sol en la red” ni tan siquiera es su mejor película, su obra maestra es “Organ” (Órgano). Una mezcla impresionante del mejor Tarkovski, el Tarkovski en blanco y negro, con el mejor Kawalerowicz. Más unas gotitas de Straub sublimado. En mi nada modesta opinión, la mejor película checoslovaca de todos los tiempos. En mi lista de 10 del cine europeo.

“Boxer a smrt” (1963) Peter Solan

"El boxeador y la muerte". Para pasar a la historia del cine hay que cumplir dos condiciones previas, morir joven, a ser posible de un accidente, y dejar una película inacabada, como le sucede a Munk, y a su sobrevaloradísima "La pasajera". Peter Solan no cumple ninguna de las condiciones, así le luce el pelo, así nos luce el pelo. Que haya que llegar a "Boxer a smrt" por casualidad, es una verdadera vergüenza, estamos hablando de la mejor película que se ha hecho nunca sobre los campos de concentración, sobre la dignidad, sin recurrir al falso documentalismo, ni al dramatismo heroico, ni aburriendo a las ovejas. A mayores una grandísima película de boxeo, sino la mejor, sólo "Un condenado ha muerte se ha escapado", con quien comparte muchas similitudes en la conforma, se le puede comparar en sobriedad, en grandeza cinematográfica, humana. Desde luego "La lista de Schindler", que plagia descaradamente escenas de la película, y "La vida es bella", son indignas de llamarse películas en comparación. Que no sea conocida, valorada, ni tan siquiera en su país, Eslovaquia, me resulta incomprensible, más teniendo en cuenta que consideran al mediocre de Jakubisko, su mejor director. Cría cuervos, y te saldrán piojos.

P.D: Por desgracia sólo hay una película más disponible de Peter Solan, “A pobezim az na kraj sveta”. Realizada 16 años después, que confirma que "Boxer a smrt" no es un hecho aislado. Una preciosa, sencilla, película sobre una niña casi invisible, con una amiga invisible, que haría las delicias de Truffaut o Summers. Que es tan entrañable como un libro de Christine Nostlinger, o "Kolya". Los países del Este, y los Nórdicos, son los únicos que respetan la inteligencia de los niños, que se lo digan a Karim Michaelis y su revolucionaria “Bibi”. Por cierto me encanta como dicen hola y adiós los checos y los eslovacos, Ahoj!, se lee Ahoi!, más bien Ajoin!. A partir de ahora sólo voy a saludar en checo. Ahoi!

“Diamantes de la noche” (1964) Jan Nemec

Fe de erratas, donde puse "Organ" la mejor película checoslovaca de todos los tiempos, hay que poner la más ambiciosa, me dejé llevar por el primer impulso, y la desmemoria. Mejor que “Diamantes de la noche” es imposible, no sería humano. Ninguna película es mejor que “Diamantes de la noche”, como mucho igual, es algo que se siente hasta físicamente. Por si sola invalida todo el cine realizado en los últimos 20 años, como mínimo. Después de verla, no hacer jamás cine es la única decisión honesta. Si la pusieran obligatoriamente en todas las escuelas de cine, habría miles de desertiones. Si la vieran los directores se avergonzarían de denominar cine, arte, a lo que hacen, más bien lo que deshacen. “Diamantes de la noche” es un test de respeto al cine, quien lo supere, sólo le queda un camino, ser espectador, y a mucha honra. Que existan películas como “Diamantes de la noche” justifica, dignifica, la existencia de la palabra ver, de la palabra cine. A quien no le guste no merece tener ojos.

“Los mártires del amor” (1967) Jan Nemec

El espectador es un paleta, sólo ve lo que tiene delante, y se cree que por esa sencilla razón, está viendo algo nuevo. Cuando en España conocimos a Svankmajer, "Los conspiradores del placer", gracias a la SEMINCI, nos pareció una propuesta original, innovadora, aunque sea cansina como casi todos sus trabajos, exceptuando "Otesanek". En general sólo soporto el stop-motion (rodar fotograma a fotograma) en muy pequeñas dosis, lo haga Trnka, Gondry, o Norman McClaren, me levanta dolor de cabeza.

Pues bien, Svankmajer no tiene nada de original, ni en la forma, ni en el contenido, forma parte de una larga tradición en los países del Este que se remonta a los cuentos de los hermanos Grimm, a Kafka, Jarry, Gombrowicz, Mrozek, pasando por "Gargantúa y Pantagruel". Eso en el contenido, en la forma, el surrealismo está presente en los países del Este desde "Fantasmas antes del desayuno" de Richter, la obra maestra, seminal, de los cortos surrealistas, hasta los albores de la nueva ola checa. Sus principales representantes cinematográficas serían: "Pripad prozacinajiciho kata", "Postava K podpirani", "Az prijde kocour", y "Los mártires del amor". La summa del surrealismo europeo, su vademécum, su obra maestra. Una amalgama de citas surrealistas tanto cinematográficas, literarias, como pictóricas. Por supuesto sobre la frustración, como todo acto surrealista que se precie de serlo. Sin ella desde luego no existiría "Los conspiradores del placer". Viéndola se te puede caer bastante, del todo, Svankmajer, en el caso de que lo tuvieras situado en algún pedestal, que no es mi caso, ni lo ha sido nunca.

Para ser honesto, no soporto el surrealismo en el cine, ni en la pintura, ni apenas en la literatura, a Kafka sí, Kafka es neorrealista, y en poesía Péret, Simic y punto. Me cansa, me fatiga, me agota, me aburre, siempre me ha parecido el recurso más facilón para expresarse, el más falso, el más pretencioso, también me repelen las alegorías. El término surrealismo hace tiempo que se ha convertido en un comodín más con el significado de estúpido. El surrealismo en la actualidad, es el costumbrismo del siglo XIX. "Un perro andaluz", "La edad de oro", y en general todas las películas de Buñuel, vistas con ojos de hoy, sólo despiertan ternura. Son de una candidez, de una ingenuidad, que resultan entrañables, como las fotos de Primera Comunión. A quien le guste el surrealismo, le va a encantar ésta película. A quien sólo lo soporte, como es mi caso, también. No hacen falta subtítulos, el surrealismo siempre es mudo.

“Vynález Zkázý” (1958) Karel Zeman

“Una invención diabólica”. Una película que hay que ver con mocos, y gusanitos. El cabrón de Zeman, hace realidad el sueño de todo niño chico, mejor dicho, hace más realidad si cabe, el sueño de todo niño chico, el de que las ilustraciones de los libros cobren vida. Algo que nos ha sucedido a todos contemplando durante horas los santos de nuestros libros favoritos, pero que Zeman hace externo, y no, no se limita a hacerlo llevándolas a la ficción, haciéndolas tridimensionales. Las ilustraciones siguen siendo ilustraciones, se convierten en pop-ups, en libros desplegados. Los humanos no se convierten en dibujos animados, entran en las ilustraciones, forman parte de ellas. Algo que a primera vista, a segunda, y a tercera, resulta prodigioso, mágico.

Por mucho que ya lo hiciera Méliès en los albores del cine, pero en Méliès eran decorados, y parecían decorados, en Zeman los decorados parecen dibujos, y los dibujos decorados. Realidad y ficción, animación y ficción, se funden con la misma verosimilitud de los sueños. Quien no haya sentido nunca la tentación de entrar en un cuadro, en un grabado, de Doré, Goya o Masereel, quien no haya soñado alguna vez con ponerse el vestido de una mariquita, que se abstenga de ver “Una invención diabólica”. Una película que al terminar de verla, tienes que subirte a un taburete para poder mirarte al espejo.

P.D: “Baron Prásil”.

Exactamente lo mismo. La misma capacidad de fascinación, cambiando los grabados en blanco y negro de los libros de Julio Verne, por las ilustraciones en color de Doré para el “Barón Munchausen”. Con esos colores que sólo existen en la infancia, que parece que bailan en los dibujos.

“Souhvezdí panny” (1965) Zbynek Brynych

Unas llevan la fama, y otras cardan la lana. Zbynek Brynych es mundialmente conocido, es un decir, por "...a páty jezdec je Strach" (...y el quinto jinete del Apocalipsis es el miedo). Una película que trata de forma elusiva, simbólica, pretenciosa, esteticista, el Holocausto. Como ya he dejado claro que considero el simbolismo una estrategia de cobardes, para cobardes, se haga o no se haga inmerso en una dictadura, pues me ahorro repetirlo. Incluso tratando el mismo tema, el Holocausto, Brynych tiene una película muchísimo mejor, "Transport z raje" (Transporte desde el paraíso), que tampoco me convence demasiado. En esta ocasión cambia el simbolismo por la farsa, y francamente es un tema que se presta muy poco a ello. Quien quiera ver una verdadera, sencilla, y honesta, película sobre el Holocausto, que se pase por "Boxer a smrt" (El boxeador y la muerte), que no es simbólica, ni una parábola, aunque lo pueda parecer, está basada estrictamente en hechos reales.

Ésta es la que lleva la fama, la que carda la lana es "Souhvezdí panny" (El signo de Virgo), una genial comedia negra, un ejercicio de cámara, de montaje, magistral, virtuoso. La versión juguetona de "Contact" de Clarke, de "La chaqueta metálica" de Kubrick, con bastantes años de anticipación. Una película juvenil, con los dientes de leche, y no como las del niño viejo Godard, y que como toda verdadera película juvenil, te deja con la sonrisa helada en los labios.

“La désenchantée” (1990) Benoît Jacquot

Nacer en el mismo país que Robert Bresson es una losa muy grande, tratar de emularlo una insensatez, que se lo digan al pobrecillo de Eugene Green, lo único a lo que se puede aspirar es a ser un digno sucesor, alguien que mantenga el negocio abierto con dignidad, y respeto, lo que han hecho Lelouch, y Benoît Jacquot, los dos directores vivos más importantes del cine francés actual, y a años luz del resto, incluidos Godard y Rohmer, que hace tiempo que están muertos.

Después de ver las pijaditas de Garrel y Costa, que se ve que han asimilado a Bresson en el intervalo entre dos chutes de heroína, la figura de Jacquot crece de manera exponencial, antes incluso de verla ya intuía que "*La desencantada*" iba a ser otra obra maestra de Jacquot, la tercera y media, y estaba en lo cierto, es la precuela del personaje de ELLA en "*Una mujer dulce*", ELLA antes de conocer a ÉL, ELLA antes de dar el paso al mundo adulto, ELLA a punto de cruzar la delgada línea roja que te expulsa de la infancia para siempre, el desencanto, ELLA entre dos tierras, y dejando aire que respirar.

Benoît con buen criterio cambia Dostoyevski por Tolstoi, "*La mansa*" por "*Sonata a Kreutzer*", una de mis novelas rusas favoritas, los héroes cotidianos de Tolstoi son más creíbles, increíbles, humanos, que los megalómanos, cínicos, de Dostoyevski, los adolescentes de Tolstoi no están humillados ni ofendidos, son pequeños salvajes a lo Rimbaud, niños que se creen adultos, rebeldes con casa.

Valerio Zurlini

Durante muchos años fue uno de mis directores italianos favoritos, ahora quizás no tanto. Sigue teniendo una de sus películas en mi lista de 10 favoritas del cine italiano, “Le ragazze di San Frediano”.

Por orden subjetivo de importancia:

-Le ragazze di San Frediano (1954)

Mi película favorita de Zurlini, la más sencilla, la más honesta. Como buena película neorrealista, todo lo que ves te lo crees. A pesar del aparente tono de comedia amable, esconde mucha mala ostia, sin hacer sangre, como en las mejores películas de Emmer. El reverso feminista de "Alfie".

-Cronaca familiare (1962)

Una mediocre adaptación del magistral libro de Vasco Pratolini. No porque la película sea mala, que no lo es, tampoco buena, sino porque el libro es demasiado bueno, uno de mis libros favoritos. Todo lo contrario que sucede con "Las muchachas de San Frediano", también otra adaptación de Pratolini, que supera con creces al original. A lo mejor soy demasiado exigente, injusto, con la película, y debería juzgarla sin compararla con el libro, habiéndolo leído me resulta imposible. La mejor manera de abordar una película es desde la incultura, desde la ignorancia.

-Estate violenta (1959)

Una película que podría ser muy buena, y que gracias a unos personajes planos, a unas ridículas escenas de guerra, y a un mediocre guión que hace explícito todo de una forma burda, evidente, acaba sepultando los pocos aciertos, que se centran exclusivamente en la magistral, contenida, actuación de Rossi Drago, demasiada actriz para tan poca película. En manos de Antonioni hubiera rozado la obra maestra.

-La ragazza con la valigia (1961)

La gran diferencia entre el cine americano y el italiano, a favor del último, se establece en la primera secuencia. Un coche se para en medio de la carretera porque la acompañante tiene ganas de hacer pipí, algo impensable en una película americana clásica, que tiene como premisa huir de lo cotidiano, de lo humano. El cine italiano de posguerra, devuelve el cine a la tierra, se lo devuelve al espectador. En lugar de mostrarle un mundo inalcanzable, inexistente, dignifica, valora, la existencia cotidiana, los rituales diarios, en todos sus estratos, desde la clase trabajadora, a la aristocracia. Es un error atribuir al neorrealismo sólo películas que reflejan la vida de las clases bajas. Tan neorrealista son "Las amigas" de Antonioni o “Los indiferentes” de Maselli, como "Rocco y sus hermanos" de Visconti o “El ladrón de bicicletas” de De Sica.

La diferencia entre un pobre y un rico, por desgracia, es solo de dinero. La humanidad es muy compleja dentro de su vulgar simplicidad, desde luego mucho más compleja que los personajes de Claudia Cardinale y Perrin. Una cosa es ser inocentes, y otra muy distinta rozar la estupidez. Claudia Cardinale es tan creíble haciendo de incauta, e ingenua, jovencita, como Anna Magnani interpretando a una monja. Perrin sí, Perrin nació para el papel de soso, de flojo, de insulso, de llorón. Un papel que siempre borda, aunque resulte cansino. Formalmente correcta eso sí, más correcta que la mayoría de Visconti, exceptuando la redundante música, pero no basta.

-El resto, "Le soldatesse", "Sedotto alla sua destra", "La prima notte di quiete" e "Il deserto dei tartari", sin ninguna importancia, al menos para mí.

-La soldatesse (1965)

Anna Karina haciendo de sí misma, de colgada sin colgar.

-El desierto de los tártaros (1976)

Me sucede lo mismo que con la novela, la vendían como una de las mejores novelas italianas de todos los tiempos, y no me gustó. El existencialismo está muy bien, es muy adecuado, para cuando eres adolescente, lo mismo que Hesse, pasada la adolescencia resulta cansino, pesado, ridículo, la película lo mismo, supuestamente la última gran película de Zurlini, en la que recupera el pulso perdido, ya, se ve que Zurlini tenía la tensión baja.

-La primera noche de la quietud (1972)

Lo malo de los comienzos espectaculares es que se corre el riesgo de que el resto sea una cuesta abajo sin freno. A pesar de la brillantez formal, de la gran interpretación de Alain Delon, la película es una mierda, una soberana mierda. Uno ya está hasta los cojones de la morbosa fascinación, de la enfermiza fascinación, que sienten la mayoría de los directores, y por desgracia la mayoría de los espectadores, por la prostitución, y las prostitutas, es nauseabundo pero es lo más habitual, es el papel que más veces han interpretado las mujeres en la historia del cine. Se ve que representa su mujer ideal, que se lo digan al chulo putas de Godard, que son las únicas mujeres que les resultan interesantes. Pero claro está, estamos hablando del oficio más antiguo del mundo, con eso ya está más que justificado. Más antiguo aún es el oficio de asesino, que se lo digan a Caín, y no está igual de considerado socialmente. Es lo que tiene la evolución, una evolución muy parcial, e injusta, que sólo reprueba, condena, lo que le interesa, y es condescendiente, tolerante, con las aberraciones sexuales, la pederastia, la violación, y la prostitución.

La cinefilia está plagada de puteros, de mierdas, y de puteros en potencia que no lo son por simple cobardía, no por falta de vocación. En las películas de éstos hijoputas, las mujeres eligen la opción de la prostitución, como si tomaran una decisión tan intrascendente como la de cambiarse de color de pelo. En lugar de ser la última opción, y ni tan siquiera eso, siempre queda el suicidio. Ninguna mujer con un mínimo de dignidad, de respeto por sí misma, y los suyos, barajaría esa opción como modo de ganarse la vida, como subsistencia. En las películas de éstos descerebrados, de éstos capullos, de éstos psicópatas, las mujeres recurren a la prostitución como primera opción para resolver sus problemas económicos. Se ve que la opción buscarse un trabajo no la contemplan. Desde luego esos guiones no los ha escrito una mujer, sí un putero, un pobre hombre, que incapaz de entablar relaciones afectivas, y sexuales, con las mujeres de forma natural, por pura mediocridad, por pura mezquindad, ve con buenos ojos hacerlo mediando dinero. Algo que en sí mismo invalida cualquier tipo de relación, ya sea sexual, o no sexual.

Ya cansa, ya aburre, la manida dualidad de la mujer como mamá y como puta. Las mujeres no son arquetipos, son personas. Las mujeres no son ni mamás, ni son putas, son mujeres, completas, complejas, no escindidas. Quienes las escinden son la perversa, ridícula, simple, mente, demente, de algunos hombres, por llamarles algo a ésta basura, que ven a las mujeres, o bien como objeto de placer, o como objeto de reposo, de forma utilitaria, funcional. Éstos maricones encubiertos (no tengo nada en contra de los homosexuales, sí de los homosexuales encubiertos, con novia, con esposa, a los que denomino despectivamente maricones, que es lo que son todos los machistas, todos los misóginos), vuelcan todas sus frustraciones, todos sus miedos, todas sus inseguridades, todos sus complejos, toda su mierda, en las mujeres. Y que mejor manera de despreciarlas, de humillarlas, que hacerlas representar el papel de prostitutas, de mujeres sin dignidad, dóciles, sumisas, superficiales. Lo que son el 90% de los hombres, si no más. La época del western, del ordeno y mando, ha terminado, aunque muchos mierdas se nieguen a asumirlo. Los puteros, los machistas, son la escoria de la sociedad, y mientras haya directores, espectadores, retrógrados, fachas, que les secunden, que les rían las gracias, que hablen de mi parte masculina y de mi parte femenina, seguirán existiendo, para desgracia de las mujeres, de los hombres, y del cine. Que te jodan Zurlini.

Conclusión: Ver “Las muchachas de San Frediano”, y leer “Crónica familiar” de Vasco Pratolini.

Cine yugoslavo

A cualquier espectador a pie de sala, es decir, todos, le preguntas sobre el cine yugoslavo, y con total seguridad te responderá: Kusturica. Si le preguntas si sabe el nombre de otro director, lo más probable es que la contestación sea no sabe no contesta, o como mucho te responda Paskaljevic, aunque el nombre tiene su miga, y fácil, lo que se dice fácil, de recordar no es. Puede que incluso estirando mucho la cuerda, mencione la película "Antes de la lluvia", o alguna comedia de Slobodan Sijan. Si el espectador va de enteradillo, y tiene gafas de pasta, puede que añada el nombre de Makavejev, y su "W.R: los misterios del cuerpo humano", o algún que otro director de animación como Vukotic, y su "Surogat", y para de contar.

Salir de ésta situación de ignorancia tampoco es fácil, apenas hay información disponible, casi toda procede de Ron Halloway. Lo que no existe es contraste de opiniones, y lo que es peor, apenas hay películas disponibles con subtítulos para poder rastrear por uno mismo. Los regímenes totalitarios de Europa del Este, borraron durante décadas el cine de la faz de sus tierras, siguieron la táctica de tierra quemada. No sólo impidieron que floreciera el talento, ya se sabe que el talento suele ser rebelde, sino que además echaron un manto de sombra sobre todo el cine anterior. El resultado es que estos países desaparecieron del mapa cinematográfico. Una vez recuperada la libertad, y con la disgregación de Yugoslavia, la situación tampoco mejoró demasiado. Ya es muy difícil construir algo cuando no existen cimientos, y la guerra de los Balcanes no despertó precisamente una ola de simpatía hacia el pueblo yugoslavo, ni tan siquiera sus éxitos en el baloncesto la despertaron, más bien todo lo contrario. Juntando unas cosas y otras, el desconocimiento del cine yugoslavo, de las repúblicas ex-yugoslavas ya ni hablo, es mayúsculo. Teniendo en cuenta que no es un país exótico como Filipinas, la posibilidad de que esa situación cambie algún día se me antoja imposible.

Como mis conocimientos del cine yugoslavo tampoco son muy profundos que digamos, exceptuando la filmografía completa de Paskaljevic, poco puedo hacer para cambiar ésta penosa situación. Me limitaré a escribir sobre mis 10 películas favoritas, casi todas comedias negras, el género yugoslavo por antonomasia.

“Nunta de piatră” (1972) Mircea Veroiu

Como siempre que se pone de moda una cinematografía, moda pasajera como todo en cine, los críticos adoptan la postura de Cristóbal Colón, creen que la han descubierto, y ni se molestan en comprobar si es verdad. Su compromiso se reduce al presente, y como sucede en todos los casos, todos, nada viene de la nada, en ningún país. Uno de los tópicos más empleados por la crítica, es el del concepto revolución, renacimiento. Según ellos, cada vez que aparece un director, o un grupo de directores, interesantes, se debe a la existencia de una nueva ola, a un renacer de las cenizas, o de la nada. Como si esos directores fueran una especie de extraterrestres que carecen de identidad cultural, cinematográfica. Se olvidan que para que esas cenizas renazcan, tienen que estar vivas, encendidas, sin rescoldo no hay posibilidad de avivar el fuego, de continuidad. Antes de las cenizas, está el tronco, la leña, la raíz. Las tácticas de tierra quemada, de matar al padre, no tienen sentido en cine. Antes del 1, siempre existe el 0, Rumania no es una excepción. Antes de la nueva ola, ya existía el cine rumano, y en algunos casos aislados, como toda cinematografía, rayando a un nivel más que considerable. No hablo de Pintilie, que parece ser el único director al que han tratado de rescatar del olvido, y que en mi opinión allí estaba muy bien, sino de Mircea Veroiu. Uno de los grandes directores de la historia del cine europeo, otro gran tapado, como Andonov, Nemec, Kondratiuk, Cima o Piavoli.

Hay directores a los que el cine les viene grande, y otros que parecen haber nacido para el cine, que tienen un control, un dominio, del espacio, del tiempo, que roza lo prodigioso. Mircea Veroiu es uno de ellos. Ya desde su primer trabajo, “Nunta de piatră”, demuestra una sabiduría, un cuajo, una profundidad, que le emparentan con directores como Tarkovski o Abuladze, superándolos incluso. “Nunta de piatră” tiene imágenes de una belleza, de una justeza, de una tristeza, que sobrecogen. Si el término espiritual tiene algún sentido aplicado al cine, “Nunta de piatră” sería uno de ellos. Ojo, hablo del primer segmento de la película, el dirigido por Mircea, el segundo, dirigido por Dan Pita carece de interés. Lo mismo sucede con su segunda película, “Duhul aurului”, también dividida en dos partes, que cuenta con una de las secuencias de créditos más acojonantes de la historia del cine, y en la que de nuevo la parte de Dan Pita, no está a la altura. Como sucede en muchos casos, el telonero se merienda al artista principal, y de que manera. Con un sobrecogedor relato, hablo de “Fefelega”, que se funde el inmanente libro de Schrader sobre el cine trascendental en apenas 30 minutos de cine esencial, puro. Con imágenes primitivas, abstractas, que parecen venir de la misma muerte. Una muerte que tiñe, empaña, cada fotograma, cada encuadre, de este escalofriante mediometraje. Desde luego Mircea no volvió jamás a rozar esas alturas, los milagros sólo suceden una vez, pero el resto de su filmografía confirma que no se trata sólo de una excepción. Mircea se mantiene, sin temblarle el pulso, en la franja que va del notable al sobresaliente. De las 15 películas que he tenido ocasión de ver, ninguna me ha defraudado, estoy parodiando a Marías, y si tuviera que destacar otra, escogería, “Sa mori rani din dragoste de viata”. Una película hecha con la soltura, con la inocencia, del Godard de los 60. Del Godard que se creía que reinventaba el cine en cada plano. Una ingenuidad que por desgracia le duró, nos duró, muy poco.

“Pelnia” (1979) Andrzej Kondratiuk

Hay dos tipos de anarquistas, los que quieren cambiar el mundo, y los que quieren que el mundo no les cambie a ellos. Los primeros no regatean esfuerzos, quieren imponer su forma de vida, su forma de verla, a sangre y fuego, quien no está conmigo, contra mí está. Estos son los que incendiaron conventos e iglesias, y violaron monjas, los que se cargaron la 2ª República, y los que impidieron que los republicanos ganaran la Guerra Civil. En lugar de centrarse en lo que había que centrarse, en ganar la guerra, aprovecharon la coyuntura para tratar de imponer sus dogmas. Provocando mayor desunión si cabe, en las fuerzas republicanas, que estaban divididas en múltiples, y reducidas, facciones, incluidas las Brigadas Internacionales, que no sabían ni a quien disparaban. Con los anarquistas violentos, egocéntricos, egoístas, megalómanos, nunca se puede contar, mucho menos en una guerra, no les interesa el bien común, la paz común, les interesa el bien particular, el individual, el suyo propio. Como buenos absolutistas, quieren todo para el pueblo, sin el pueblo, entre un fascista y un anarquista, no hay ninguna diferencia. Ambos buscan el sometimiento de los demás a sus ideas. Ambos optan por la violencia física para dirimir sus diferencias, sus coincidencias. Ambos se dedicaban a sacar a las gentes por las noches para darles el paseillo, para fusilarlas en las tapias de los cementerios. A ambos sólo les mueve el hambre de sangre, el cainismo, el apetito por la destrucción. No para construir algo nuevo, sino para poder reinar a sus anchas sobre las cenizas. Entre Durruti y Jose Antonio, sólo hay diferencias de matiz.

Por el contrario, el anarquista que no quiere que le cambien, el que vive y deja vivir, es el verdadero libertario, el verdadero tolerante. El que respeta las ideas de los demás, aunque no las comparta, y que como mucho las combate con el poder de la palabra. Mediante la dialéctica, sin tratar de convencer, sin imponer su forma de ver la vida. Queriéndola compartir, con quien la quiera compartir. Esto el anarquista más idealista, más utópico, más ingenuo. El que todavía piensa que las cosas pueden cambiar. Que las personas pueden cambiar de ideas. Que la política tiene alguna utilidad. Que puede llegar a cumplir su misión originaria, la de favorecer la convivencia entre los ciudadanos, la de promover el bien común. Por último estaría el anarquista puro, el anacoreta, el misántropo, el que ha dejado de creer en la vida, y no vuelca su rabia existencial, su impotencia vital, sobre los demás, contra los demás. Opta simplemente por alejarse del mundanal ruido, de la vida en sociedad, para desarrollar su existencia en un marco de absoluta libertad, de absoluta coherencia (entendida como fidelidad a uno mismo, a lo que uno piensa en cada momento, aunque resulte contradictorio. Nada que ver con el inmovilismo, la intransigencia, el dogmatismo. Términos con los que se suele asociar, asimilar, esta palabra. Que más bien representa un vulgar sostenella, y no enmendalla. Un tratar de salvar la cara ante los demás, aunque esa cara ya no te represente, ya no te refleje. Todo lo contrario de lo que supone la libertad de pensamiento), sin armar bulla, sin joder a los demás. Éste es el anarquista más esencial, más especial, más honrado, más consecuente, más anárquico, el autista, el artista. En consecuencia, el menos habitual, el más excepcional, el outsider, el maverick, Andrzej Kondratiuk.

“El bello Sergio” (1958) Claude Chabrol

El Garci de la nouvelle vague. Un cinéfilo-crítico que incluso antes de rodar su primer plano, ya asumió que jamás en su vida iba a estar a la altura de sus ídolos, que nunca iba a realizar una obra maestra. Una mediocridad totalmente coherente con su vida, con su aspecto, con la reducida temática de sus películas. El discretísimo, nulo, encanto de la burguesía, que por francesa, si cabe, más aburrida todavía. Más o menos como las operetas bufas de Oliveira, pero sin sentido del humor. No confundir el exhibicionismo masoquista de las vergüenzas de clase, una forma de autojustificación, de visión complaciente, displicente, de las propias miserias, con las palabras crítica, o autocrítica. Chabrol se encontraba muy a gusto hozando en la mierda, como su reaccionario amigo Rohmer. Las palabras revolución, evolución, igualdad, justicia, no figuraban en sus diccionarios, esas son cosas de mataos, de muertos de hambre, de asalariados. El mensaje de sus películas, si tal cosa existiese, es el siguiente: no nos tengáis envidia, aunque nos veáis nadando en la abundancia, haciéndonos pajitas morales, estamos podridos por dentro, y en el fondo, somos dignos de lástima. Bienaventurados los pobres, que no tienen tiempo de aburrirse.

No es casual que Chabrol y Rohmer sean los dos miembros de la nouvelle vague que menos reconocimiento, tanto de público como de crítica, han tenido, son los dos más mediocres. Sus triángulos sexuales de inspiración, y ejecución, teatral, aburren a las persianas. El género de la Revista ha caducado, el Can-Can ya sólo pone a los franceses, impotentes. Sus películas son intercambiables, vista una vistas todas. Lo mismo que pasa con el teatro francés, de Marivaux a Molière pasando por Guitry, si juntamos toda su producción, no da ni para un entreacto de Shakespeare. Igual de mediocre es Rivette, pero al menos lo disimula mejor, o mejor dicho, ni lo disimula, hace teatro directamente, teatro entre bambalinas, que es más posmoderno, más cool. Menos mal que existen un puñado de películas aisladas, no llegan a diez, de Varda, Godard, Truffaut, Resnais y Demy, que todavía nos hacen creer que la nouvelle vague realmente existió, que no es sólo una leyenda, tan inflada, como el mito Bardot. Si hay algo que no se le puede cuestionar a los franceses, es su capacidad para venderse, para el autobombo, algo que con el nuevo cine francés ya no cuela, ni entre los propios franceses. Los timos Eugène Green, Bruno Dumont, Claire Denis, Arnaud Desplechin y Olivier Assayas, no han cuajado. La nueva hornada de directores franceses, podrían ser bautizados como la generación "nadie hablará de nosotros cuando hayamos muerto", o "la vague nouvelle", una vaga, en todos los sentidos, novedad.

Dicho lo cual, y como hasta un tonto hace un reloj, paso a hablar de la única película de Chabrol que me interesa, aunque no me entusiasme. La única que está en mi lista de 1.000, en la de 100 ni borracho, y sería candidata a abandonar la lista en cuanto vea una película que la supere, cosa harto probable. De primeras negar la adscripción de ésta película como supuesto punto de partida de la nouvelle vague, no supone ninguna ruptura ni con el neorrealismo italiano, recuerda a las primeras de Visconti, ni con la propia tradición francesa, el realismo poético. Si la película tuviera algo más de humor podría pasar perfectamente por una escrita por Prévert. Lo que la hace recomendable, diferente, es su absoluta falta de pretensión, su ligereza, su sencillez. La película no esconde nada, se la ve venir desde el tren, todo es evidente desde el principio, aunque Chabrol nos quiera hacer creer que hay progresión dramática, suspense, a lo Hitchcock. La única trasgresión son algunas miradas directas a cámara, que no pasan de anecdóticas, de travesura de monaguillo. Eso, y un incesto, marca habitual de la casa, y de su discípulo Xavier Beauvois, se ve que no les dieron de mamar lo suficiente de pequeños. La película se sostiene en exclusiva gracias al anodino Brialy, con su habitual pinta de yerno perfecto, de novio casto, de marido eyaculador precoz. A la sensual mirada de Bernadette Lafont, que derrocha erotismo incluso con una bata de fregona. Y a pesar de la ridícula actuación de Blain tratando de emular a James Dean con escaso éxito. En la película realmente no pasa nada fuera de lo común, pero no es una nada irritante como la del cine de "autor" actual, que se regodea, se reboza, en su inanidad. Sino una nada apacible, soportable, acogedora, en la que la tragedia se filtra en lo cotidiano, sin apenas aspavientos. El sangre de horchata de Chabrol, fiel a sí mismo desde la primera película, hasta la última. Una verdadera pena que la coherencia, la constancia, la voluntad, no sean sinónimos de genialidad precisamente, más bien todo lo contrario, que se lo digan al funcionario del cine Garci.

“Margaritas” (1966) Vera Chytilova

Probablemente los dos personajes más estúpidos de la historia del cine, dignos de ser interpretados por la pánfila de Scarlett Johansson, los dos personajes más machistas. Dos mujeres que utilizan a los hombres gracias a su belleza para vivir sin dar un palo al agua, algo que la película nos vende como libertad, como rebeldía, y que en mi pueblo se llama, dependencia, prostitución, aunque no se practique el sexo. Una verdadera pena porque la capacidad de Chytilova para jugar con el lenguaje cinematográfico la podían haber convertido en la digna sucesora de Maya Deren.

Desconozco que aliciente puede encontrar una mujer en ésta película, a menos que sea lesbiana. Un hombre es evidente, dos mujeres bellas en ropa interior levantan cualquier película, como la película de Jaromil Jires "Valerie and her week of wonders", que los cinéfilos pederastas justifican como una película libre e imaginativa y que únicamente reivindicar porque la menor que sale en la película en bolas les pone berracos.

Jamás entenderé porque las mujeres les siguen el juego a los hombres en lugar de rebelarse.

“Cesarée” (1978) Marguerite Duras

Lo confieso, tengo debilidad por las estatuas, me parecen más vivas que muchas personas, me identifico con su arrogancia, con su distanciada forma de contemplar la vida, están de vuelta de todo, y sin embargo todavía conservan la capacidad de observar, de admirar, de emocionarse, transformarse, con lo que les rodea. Están en un pedestal, no porque se sientan superiores, sino para poder ver más lejos. Sufren, y se les nota, las estatuas no saben disimular, de ahí que sean tan buenos actores, Lo confieso, tengo debilidad por las estatuas, me parecen más vivas que muchas personas. Me identifico con su arrogancia, con su distanciada forma de contemplar la vida. Están de vuelta de todo, y sin embargo todavía conservan la capacidad de observar, de admirar, de emocionarse, transformarse, con lo que les rodea. Están en un pedestal, no porque se sientan superiores, sino para poder ver más lejos. Sufren, y se les nota. Las estatuas no saben disimular, de ahí que sean tan buenos actores, las Cariátides no tanto, son demasiado histriónicas, pesadas. Sus dos obras maestras son "Lo Sguardo di Michelangelo" de Antonioni, y "Cesarée" de Duras. Fascinante como alterna los travellings panorámicos, con los planos fijos, como rompe la continuidad con la travesía en barcaza, digresión habitual Made in Duras.

“La mamá y la puta” (1973) Jean Eustache

Hay que reconocer que el título da grima, el concepto en sí, esa supuesta dualidad sólo existe en la cabeza de los machistas, de los puteros, y de los votantes del PP, valga la redundancia. Las mujeres ni son madres ni son putas, son simplemente mujeres, completas, y punto. Esa paja, anomalía, mental, ha dado como fruto envenenado centenares de libros y películas, todos ellos igual de despreciables, de superficiales, y miles de mujeres asesinadas vilmente. En este caso la tragedia vino de la mano de la mujer que inspiró el papel de la “mamá”, que la verse reflejada en la película en un papel tan penoso, humillante, se suicidó, utilizar personas reales como referentes directos para personajes de ficción es siempre muy peligroso, doloroso, para el retratado. En cuanto a la película, no merece mayor espacio, esfuerzo, por mi parte.

“Despertar en el infierno” (1971) Ted Kotcheff

De la Civilización a las Cuevas de Altamira en apenas una hora y cuarenta y nueve minutos. Un descenso a los infiernos de la testosterona, del homo profundis. Balabanov con un brote psicótico. Nihilismo destructivo sin frenos culturales ni formales. La película que jamás hubiera podido realizar un francés. Espíritus sensibles saltaros la cacería de canguros, la secuencia más brutal, escalofriante, de la historia del cine.

“Derrida” (2002) Kirby Dick y Amy Ziering

Como documental una auténtica mierda, incluida la banda sonora de Sakamoto, que encajaría muy bien en "Blade runner" pero que en este documental canta por soleares.

Supuestamente ahora tendría que argumentar porque me parece una mierda, no hace falta, un mojón es un mojón por mucho que se deconstruya.

Pero resulta que sale Derrida, llenando con su presencia de niño viejo, travieso, coqueto, cada plano del documental, llamarle película sería una falta de respeto al cine, y con eso es más que suficiente. Sólo con verle reír, sí sí reír, no sonreír, se comprende porque era, es, tan odiado, envidiado. Derrida está contento de ser Derrida, y lo transmite.

Para Derrida la deconstrucción no es una búsqueda del sentido de las cosas, de su vacío, es desmontar el juguete por el placer de desmontarlo. Un juguete en sus piezas son infinitos juguetes.

“Arroz amargo” (1948) Giuseppe De Santis

Película que incomprensiblemente figura en todas las listas del mejor cine italiano. Incomprensiblemente porque tiene un guión mediocre, una realización pobre, muy pobre. Por no hablar de las actuaciones que rozan la caricatura, sobre todo la de Gassman, y la Mangano (casi tan creíble como su actuación de monjita en Ana). La secuencia más famosa, la del baile, da vergüenza ajena, es penoso que Gassman tenga que utilizar un doble para bailar un simple boogie-boogie.

Película hecha para el lucimiento, perrito y pectoral, de la Mangano, aunque los verdaderos protagonistas acaben siendo sus peludos sobacos.

A destacar una memorable frase de la Mangano:

-¿No te pega? ¿es que no le gusta?

Lo dicho, un pelicolón. La versión chorra, machista, de “Caravana de mujeres” de Wellman.

“Nenette et Boni” (1996) Claire Denis

Cuando lo único que puedes decir de una película es que te ha gustado su banda sonora mal asunto. Pues eso, un buen disco de Tindersticks.

Hnos. Taviani

Directores de la premiada “Padre Padrone”, incompresiblemente premiada, porque está dirigida e interpretada torpemente, lo que provoca que la carga de denuncia del violento patriarcado italiano y del puritanismo del mundo rural se quede en nada, resulte poco creíble, convincente. Contenido sin forma nienta, con similares mimbres, la adaptación también de un libro de tremendismo rural, Ricardo Franco realizó una obra maestra de cine mesetario, “Pascual Duarte”.

“Goupi mains rouges” (1943) Jacques Becker

Tragicomedia costumbrista de enredo policíaca y rural que como suele suceder con todas las comedias de enredo toma por gilipollas al espectador. Todo está tan obviamente calculado para que encaje que el único que no consigue encajar es el espectador.

Película de guión, en el peor sentido de la palabra, si es que existe alguno bueno. Y de realización tirando a torpe, por no abundar en más adjetivos.

A la altura de muchas de las películas de Renoir, lo que dice muy poco de Renoir.

Lo único destacable una antológica frase del abuelo:

“Antes uno podía escupir donde quería, no se habían inventado los microbios”.

“El magistrado” (1959) Luigi Zampa

I

De Luigi Zampa (director del que solo había visto tres películas, casualmente consecutivas en su filmografía (El magistrado, Guardias de Roma y Los años rugientes), y que francamente gana mucho cuando cambia el registro de drama de denuncia social por el de comedia más o menos costumbrista también con una carga de denuncia social menos ingenua, Il vigile (Guardias de Roma), aunque en gran parte el mérito se deba a la actuación del genial Alberto Sordi (por cierto también director de cine, sobre todo de una gran película autobiográfica: “Polvere di stelle” (Esa rubia es mía)), el Mariano Ozores del cine italiano, físicamente hablando, claro está, que borda el papel de falso ingenuo, de Juan Nadie, que tendrá que doblar la rodilla para salvar la cabeza, o dicho de otro modo, la película trata de los mecanismos de la corrupción, a gran escala, y a pequeña escala, tema que no ha perdido ni un ápice de actualidad. Comedia en apariencia amable, de trazo grueso, con una gran carga de amargura, de fatalismo, que se puede sintetizar en una frase de la película: *“es mejor que te acostumbres desde pequeño a las injusticias, porque después de grande no hay quien se acostumbre”*. A destacar la aparición estelar de Silvia Koscina haciendo de sí misma, y marcando pezón. En el caso de “Los años rugientes” la película está menos equilibrada, el tono de denuncia social demasiado simplón acaba ahogando la parte de comedia, le falta la justa medida que tienen las mejores películas de Berlanga (El verdugo, Plácido), igualmente críticas con los “valores” de las dictaduras, sin necesidad de subrayados, ni de moralinas. La película solo funciona como documento de una época, una época en la que no existía la posibilidad de documentos, sólo una visión uniforme, parcial, de la realidad. Al menos la película trata de reflejar esa otra realidad, que no es poco).

Para variar, una maniquea visión de la justicia, del delito. Los jueces son personas honradas, honestas, e íntegras, que solo buscan la justicia, la verdad, y los delincuentes solo son víctimas de la sociedad, de la injusticia social, de la falta de dinero, la culpa siempre del otro. Ya.

Lo más destacable de la película es la aparición de dos de las actrices más bellas de la historia del cine, Jacqueline Sassard, la mujer con los ojos, y el pelo, más bonitos del mundo (para los que se enamoren de esta actriz al ver esta película les recomiendo que vean “State violenta” de Valerio Zurlini, fijo que el enamoramiento se consolida). Y una jovencísima Claudia Cardinale en su repetido papel de abnegada mujer del pueblo, o de pueblo.

II

La teoría de los vasos comunicantes, del aleteo de la mariposa, de la responsabilidad compartida, es tan vieja como el hombre, incluso más. Lo mismo que tratar de repetir el éxito de una película precedente utilizando casi los mismos mimbres. Ambas cosas son igual de humanas, de cómodas. Negar, o rebajar, la responsabilidad individual de tus propios actos, achacándosela casi en exclusiva al contexto social, a la herencia, es siempre mucho más consolador, conservador, cobarde. Tirar del pasado, de lo ya contrastado, sin arriesgar, sin evolucionar, también. La diferencia entre “El magistrado”, “La Romana” y “Proceso a la ciudad” es casi inexistente, sólo de matiz, de reparto, de forma. El mismo pequeño matiz que establece la diferencia abismal entre una tragedia y un culebrón. “La Romana” lo es, un culebrón, “El magistrado” casi, y “Proceso a la ciudad” una tragedia, un películón. Cuestión de equilibrio, de ambición, formal. Sin ese equilibrio, sin esa ambición, “Los delfines” de Maselli se convierte en “El magistrado”.

La madre aspira a tener una mejor posición social, e impone su sueño a su marido, sin hacer nada por sí misma para conseguirlo. El marido quiere una vida sencilla, vulgar, y asume los sueños de grandeza de su mujer, sin oponer resistencia. La hija abrumada por los sueños de los demás, y los propios, se sacrifica personalmente, se vende, al mejor postor, como “La Romana”, sin demasiados aspavientos, con fatalismo conformista. El hijo contempla la degradación moral de la familia, y su forma de contribuir a la caída es huyendo, largándose a Roma. El amigo del padre aprovechándose de su debilidad, de su situación desesperada, lo utiliza para sus negocios turbios y para beneficiarse a la hija. El magistrado, obsesionado con su propia carrera, es testigo de excepción de todos los problemas, y lejos de dar consejo, de ayudar, mira para otro lado.

Resultado: tragedia, por la cobardía, individual, colectiva, por el dejarse llevar de todos y cada uno de los personajes, no por el contexto social, ni la herencia. Que cada cual apechugue con lo suyo, que el pobrecito Dios anda muy liado. A destacar la presencia de dos de las actrices más bellas de la historia del cine, en sus comienzos, en plena juventud, Claudia Cardinale (21 añitos) y Jacqueline Sassare (19 añitos).

“Siempre he preferido los ambientes veristas porque significa encontrar la vida” **Luigi Zampa**

“Frenesia dell’estate” (Verano frenético) (1964) Luigi Zampa

El problema, pecado, de gran parte de las películas corales es que se las ve venir desde el tren. Son demasiado esclavas, deudoras, del omnipresente guión. Si a las películas narrativas clásicas es muy difícil no verlas las costuras a poco que te fijas, en el caso de las corales se las ve hasta las vergüenzas. El cliché de que todas las historias, todos los personajes, de una película coral tarde o temprano tengan que interactuar, converger, reduce toda capacidad de sorpresa a adivinar en qué lugar de la película se va a producir, porque producir se va a producir seguro, se disfraza o se deja de disfrazar de casualidades o azares. La supuesta complejidad de estos guiones es más apariencia que otra cosa, es mucho más difícil llevar a buen puerto un solo personaje, historia, que dispersar la trama en varios, varias. La mayoría acaban siendo películas de episodios disfrazadas, cortadas en varias partes, una suma de cortos individuales, independientes.

Es el caso de “Frenesia dell’estate”, que de coral solo tiene la apariencia. Y con respecto a las mejores películas de Zampa es solo una pálida sombra, la crítica, más en la línea de Monicelli, que es uno de los firmantes del guión, el humor, es mucho más grueso, facilón. La crítica de Italia, de los italianos, también de los españoles, sigue siendo tan brutal como siempre, pero al funcionar casi como una farsa, a la manera Germi, es menos efectiva, hiriente. En esta ocasión el estamento sobre el que carga principalmente Zampa es los militares, tirando por tierra su supuesta hombría (un militar se enamora hasta las trancas de un supuesto travesti), lo que en un país como Italia en que la masculinidad es una cuestión de estado, es tirar a matar, Zampa como siempre haciendo amigos, a pesar de ser una película de encargo. El resto de episodios no brilla a tanta altura, siendo lo más destacable la actuación de Amadeo Nazzari, haciendo una parodia de sí mismo, de su imagen de galán romántico clásico, y el episodio en el que se hace sangre, se ceba, con los españoles. Encarnados en un ciclista esmirriado que llega el último en una etapa del Giro y que al margen de comer, dormir, y follar no hace otra cosa. Vamos que la imagen de los españoles como primitivos y poco trabajadores, holgazanes, está extendida hasta en los países latinos, no es exclusiva de los países nórdicos, lo cual nos honra, el trabajo para las bestias, para los impotentes. Un Zampa menor con algunos puntazos.

“Il medico della mutua” (El médico de la Mutua) (1968) Luigi Zampa

Lo triste no es que exista la corrupción, lo triste es que ya no escandaliza a nadie, forma parte del paisaje, del paisanaje. Y esa es la garantía para su continuidad, perpetuación, la insensibilización. Cuando te acostumbras a algo automáticamente deja de existir, se convierte en algo normal, natural, invisible. Que nada de lo que se muestra, denuncia, en la película, aunque sea con sentido del humor (a destacar los geniales procedimientos de la madre del médico mutualista para tratar de conseguir incrementar su clientela) resulte chocante, pille de nuevas, es profundamente descorazonador, frustrante, porque sin indignación, sin rabia, no hay reacción, cambio. Que la corrupción, falta de escrúpulos, del sector médico, sea extrapolable a otros sectores productivos, valga el eufemismo, la política, la construcción, la banca, los jueces, el deporte, el periodismo, la educación, la religión, los sindicatos, la policía, la crítica, es si cabe, que no cabe, más grave. Como es una película de Zampa, a pesar del supositorio del humor, la película no se convierte en el habitual lavado de cara, de conciencia burgués, en el consolador los corruptos son los demás. La sensación que te queda después de verla no es que desalmados son los médicos, sino que desalmado es el sistema en general, incluyendo por supuesto también a los pacientes, los espectadores potenciales de la película.

El honesto, íntegro, Zampa, lejos de dar palmaditas en la espalda al espectador, de dorarle la píldora, le hace cómplice, co-responsable, de la situación, y por lo tanto, co-partícipe, parte activa, de la solución. Esa auto-culpación, auto-incriminación, realizada por Zampa, convierte una comedia de denuncia en un aviso a navegantes, en un recordatorio. En un intento de que lavando las vergüenzas fuera, sin tapujos, ni justificaciones, provoque precisamente eso, vergüenza, propia, la única forma de cambiar, de mejorar. Lo increíble del asunto es que Zampa consigue que sus corruptos, mezquinos, despreciables, protagonistas, resulten entrañables, humanos. Sordi clava su papel, sus miserias son nuestras miserias, sus aspiraciones las nuestras. Zampa condena, desenmascara, juzga, pero no se ceba con el condenado, con el juzgado, prefiere ampliar el foco, repartir la culpa, la responsabilidad. Humanismo, empatía, grandeza, sin caer en la sensiblería, en el didactismo pueril, hace tiempo alejados, extinguidos, del cine, Haneke, Trier, Tarantino, Seidl, Scorsese, que convierten a Zampa en un director excepcional, único, cívico.

“La conjunción entre el llamamiento al enojo civil y la documentación histórico-costumbrista, configura la marca autorial de Zampa, su voluntad por adoptar un lenguaje que hable del pueblo dirigiéndose a él, en un punto de equilibrio entre las categorías de fuente y de agente históricos” **Ludovico Longhi**

“Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata”

(1971) Luigi Zampa

Desgraciadamente son dos películas, una brillante sobre la emigración protagonizada por el gran Alberto Sordi, Albertone, y otra de Claudia Cardinale explotación totalmente prescindible, cinematográficamente hablando. Si la segunda película fuese solo un añadido tendría un pase, pero no, es la primera la que es solo una excusa para que Cardinale luzca palmito. A algunos hambrientos machistas les bastará con eso, pues que les aproveche, en el pecado llevan la penitencia, pobres hombres. Una verdadera lástima porque la primera película daba para mucho más, la visión desencantada, sin maquillaje, realista, que ofrece Zampa de la emigración es brutal, insoportable sin el sostén de la comedia, del genial Alberto Sordi, que clava un personaje de un patetismo, de una soledad, infinitas.

Un perdedor, un fracasado, con mayúsculas, como todos los emigrantes que pululan, se arrastran, por la película. Los sueños de grandeza de todos ellos se dan de bruces con la realidad, con la precaria realidad, dejando su sacrificio personal sin compensación, vendetta, alguna. Son incapaces de adaptarse a su entorno, y mantienen sus costumbres, su cultura, como si fueran una especie de cápsula del tiempo, ya que esas costumbres, esa cultura, ya no existen en su país de origen, viven en un limbo irreal, son extranjeros, desarraigados, desplazados, en todas partes, su sueño es volver, pero no al país actual, sino al que dejaron, el que retienen intacto en sus cabezas, en sus retinas, la juventud perdida, una auténtica tragedia cotidiana, que gracias al talento de Zampa para la tragicomedia no se convierte en un aullido, en una película desoladora. Lo que es “Palermo or Wolfsburg” de Schroeter, que ni con el filtro del humor ni la distancia formal consigue mitigar. Hay temas, y la emigración es una de ellas, en los que hasta la risa resulta ofensiva, humillante.

Para quien quiera saber como hubiera podido ser la película sin el florero, al menos en esta película, de la Cardinale, que se pase por el episodio “Guglielmo il Dentone” de la película colectiva “Los complejos”, en la que para variar, los directores consagrados Dino Risi y Francesco Rossi, no están a la altura, dirigido por el justamente desconocido Luigi Filippo D'Amico y protagonizado también magistralmente por Alberto Sordi, y que aunque no tenga nada que ver con la emigración, es la historia de un aspirante a presentar los informativos de televisión que tiene la característica de tener los dientes muy largos, y no ser consciente de ello, una premisa impresionante para montar una sátira, es un ejemplo perfecto de cómo abordar una verdadera tragedia con el tono justo de comedia, algo solo al alcance de los italianos, y de Berlangi.

DOUGLAS SIRK (etapa alemana)

La etapa más desconocida de Douglas Sirk, mitificada por desconocimiento, o por puro seguidismo, no será yo quien la reivindique.

-April, April (1935)

Si con el cine se realizaran catas ciegas, desde luego que ésta película no recibía la denominación de origen Sirk. Se quedaría en un simple mosto, un simple "Estudio 1" con aspiraciones de alta comedia, el género más sobrevalorado de la historia del cine. Dirección de actores, algo de dirección artística, no mucha, y nula puesta en escena, sólo ilustración, y no demasiado ilustrada.

Lo que se aburren, y aburren, los burgueses, y lo mal que lo disimulan. Detrás de cada traje siempre hay una rata, asustada.

Debut de Sirk como director de largometrajes, que no como director de cine.

-La novela sinfónica (1936)

Por fin debuta Sirk en el cine. Montaje, selección, elipsis, contrapunto.

Como en "Ángeles sin brillo" Sirk inaugura la tragedia en un ambiente de fiesta, las lágrimas también se pueden secar con serpentinatas, la tristeza es más triste cuando se rodea de alegría. Es más fácil ser pobre cuando nunca se ha sido rico, los ricos también lloran, así revienten. Blancanieves tan sucia como la nieve.

Como en Bresson sabemos el final desde el principio, y eso lejos de disminuir el interés por la historia lo intensifica. Pasamos del suspense, del qué, al porqué, o al cómo, dependiendo del grado de distancia del director. Fomentar el cotilla que todos llevamos dentro siempre da buenos resultados, conocer el final de antemano calma la inquietud, da seguridad, elimina la tensión superficial, que no la interna. Proceso distanciador que los directores aprendieron de pequeños, cuando la repetición exacta de los cuentos lejos de aburrirles les provocaba mayor placer, un placer consciente.

La evolución de Sirk en un solo año desde "April, April" roza lo milagroso. La sensación de soltura, de seguridad, de control de sus medios es total. La cámara deja de ser un mero espectador más del patio de butacas para convertirse en los ojos del director.

La utilización que hace de la música diegética (la música interna de la película) para montar la película, para desarrollar la historia en diferentes niveles, es absolutamente magistral. Imagen y sonido cabalgan juntos con una fluidez que ni Hitchcock en sus mejores tiempos. A destacar la prodigiosa transición que hace de la sala de conciertos a la casa con un simple raccord musical, casi tan alucinante como la que realiza Fassbinder en "Desesperación" con un simple vaso.

Sirk hace su primer paseillo en el melodrama, y sale por la puerta grande. Una película en color hecha en blanco y negro.

-Concierto en la corte (1936)

Para desengrasar de tanto drama, Sirk realiza una película mozartiana o straussiana, sin el encanto de Ophüls. Insustancial e insulsa en el contenido y en la forma. Sirk se sentía tan cómodo en la comedia frívola como Hitler el día de la pascua judía.

Decir algo más sería darle una importancia que no tiene. Sirk también sabía hacer películas con el piloto automático, a pesar de algunas chorraditas con la cámara muy resultonas, prescindible.

-La golondrina cautiva (1937)

Más de lo mismo, una tragicomedia musical arrevistada que se torna drama carcelario, con aspiraciones de sofisticada a lo Lubitsch, y que se queda en la dignidad de una opereta vienesa o una película de cuplé interpretada por Sarita Montiel. En comparación con ésta "Pequeñeces" puede pasar por una obra maestra, por no hablar de "Carmen la de Triana" de Florián Rey con la que tiene muchas similitudes, y a la que no le llega ni a la suela, no en vano es una de las pocas obras maestras absolutas del cine español.

Supuestamente una crítica de la aristocracia y el ejército ingleses, que de burda se queda en mera caricatura, y no de Grosz o Daumier precisamente. Que Zarah Leander con su patética actuación a lo cine mudo se convirtiera en un fenómeno de masas después de ésta película es algo que me resulta un fenómeno paranormal. Lo único destacable el pendenciero, y fatalista, oficial inglés, digno de una novela de Pushkin o Lermontov.

Sirk sigue con el pulpo en el garaje, y no descarta adoptarlo.

-La Habanera (1937)

Y vuelta la burra al trigo, una tragicomedia romántica musical que ésta vez no roza el ridículo, lo sobrepasa con creces. El desaguizado es mayúsculo, comienza con un improvisado tablao flamenco diurno (¿?), continúa con una corrida de toros digna del bombero torero en la que el torero, de apellido Ávila (¿?), mata al toro sin cuadrarlo (¿?), prosigue con una habanera cantada en alemán por gitanos zíngaros (¿?), y como broche final una boda rociera con las mujeres vestidas de Semana Santa (¿?). Impresionante. Después de semejante delirio cualquier cosa que te quiera contar Sirk carece de importancia, ya no te recuperas en toda la película.

Viéndola por fin comprendo porque Hitler, y los alemanes, se volvían locos con películas como "Nobleza baturra", los alemanes tenían, tienen, el gusto por el culo, y todo lo que suene a exótico, a folklórico, les vuelve locos, sólo falta la sangría para que la película sea perfecta. La única diferencia entre el cine folklórico español y el alemán es que ellos no se avergüenzan del suyo, quien a los suyos se parece honra merece.

Que después de ver engendros como ésta película haya gente que diga que prefiere la etapa alemana de Sirk, demuestra hasta que punto la gente habla por hablar sin haberlas visto, repitiendo como cotorras lo que han leído en algún libro francés mal traducido. Por paradójico que resulte, a Douglas Sirk le salvó el nazismo.

“Roma Ore 11” (1952) Giuseppe De Santis

Después de la mediocre "Arroz amargo", necesitaba que Giuseppe de Santis me compensase, me resarciese, escogí la que supuestamente es su obra maestra, supuestamente, porque es una mierda, de principio a fin. Una muestra de la peor vertiente del neorrealismo, el neorrealismo ñoño. Bajo el paraguas del neorrealismo se refugiaron multitud de mediocres directores que incapaces de narrar una historia o de crear una puesta en escena se limitaron a sacar la cámara a la calle y a contar historias sacadas de los periódicos. Más o menos lo mismo que está sucediendo en la actualidad con los steadycamelos, con los nuevos pillajes. Se creían, se creen, que con eso bastaba, que con eso basta, pero no. Le cinema e un'altra cosa, piu facile, piu piccola, una cámara, y un pintor detrás. Escritores, o aspirantes a serlo, abstenerse

Porqué no me gusta Garrel

Porque no me interesa lo que me cuenta, ni lo que no me cuenta.
Sus historias, sus no historias, me dejan indiferente, ausente, como al propio Garrel.
Sus personajes, sus no personajes, me aburren, me cansan, me hastían, me resbalan, como los de Pedro Costa.
Garrel es un pésimo director de actores, y de no actores.
No soporto los quejicas, los victimistas, los megalómanos, los llorones, a lo Bergman.
Me estomagan los intelectuales, los culturetas, en el cine, Rohmer, y en la vida real.
La pretenciosidad, el elitismo, la impostura, la hipocresía, me dan náuseas, Guérin me da náuseas.
El esteticismo, el efectismo, la forma por la forma, la anorexia cinematográfica, me repatean, lo haga Straub, o Dreyer.
La forma es solamente el sostén, y se necesitan dos pechos que sostener, o como mínimo uno, una historia y/o unos personajes.
No me gusta Garrel porque no me gusta el teatro.
Porque no le gusta el cine, ni sus películas, ni sus personajes, ni la vida, ni tan siquiera la muerte.
No me gustan los cobardes, ni los pobres hombres que se creen genios.

“Elle veut le chaos” (2008) Denis Côté

Si el plagio ya es indecente, "Calvaire", el plagio del plagio ya es repugnante, "Elle veut le chaos".

¿Si ya existe "Satantango", porqué no tirar por otro lado? El sofá por ejemplo.

“Gli sbandati” (1955) Francesco Maselli

Cada cual cuenta la guerra según le ha ido en ella. La verdad siempre tiene dos caras, o más, depende del punto de vista, del lugar donde te pille. Si te pilla del lugar de los pijos ni te enteras. Si te pilla del lugar de los pringaos, o apechugas, o la palmas. “Gli sbandati” podría pasar por la típica película sobre el despertar de la conciencia, de la conciencia social, siguiendo la línea de miles de novelas tipo Goethe, Chejov o Hesse, pero no, es más bien todo lo contrario, la constatación de que tiran menos dos tetas que dos carretas, de dinero. Que prima la seguridad económica sobre la afectiva, el materialismo sobre el espíritu, que como todo el mundo sabe es tan voluble como las bebidas espirituosas.

A Mocky, que da perfectamente el tipo de flojo a lo Perrín, lo que le medio despierta la conciencia social, es un calentón, Lucía Bosé, capaz de despertar la conciencia de un vástago de Julio Iglesias. Lo que ya es menos creíble es que Mocky la despierte nada, por despertar no despierta ni lástima. Lucía Bosé en plano medio mide dos metros, en plano general es igual de alta que ancha. Algo que resulta increíble, como si la hubieran recortado las piernas. Lucía era igual de bella haciendo de aristócrata, que de campesina, no necesitaba de maquillaje ni de tacones, era una estatua de mármol egipcio, lo que no es Maselli en esta maniquea película. Los italianos, como los franceses en los años 50, tenían muchas conciencias que limpiar, muchas mezquindades, bajezas, cobardías, que sublimar, incluido Rossellini. Razón por la que el cine político italiano, y francés, no hay por donde cogerlo. Cuatro años después Zurlini hizo un remake encubierto igual de mediocre, “State violenta”.

Festival Godard (“Film socialisme”)

Festival del humor. Por primera vez en la historia del cine, público y crítica han sido unánimes, lo único decente, salvable, de la película de Godard, son las imágenes del mar. Lo cual dice mucho del mar, y de su creador, y muy poco en favor de Godard. Pero claro está, esto es un intento por mi parte de ningunearlo, ya que es Godard quien ha rodado esas imágenes, que en un alarde de originalidad, de osadía, las graba desde la cubierta de un crucero, sí, lo sé, extraordinario. Ya va siendo hora de una revisión crítica, de una urgente reivindicación, de “Vacaciones en el mar”. Una serie que al margen de lo banal y estereotipado de sus personajes, de lo previsible e insustancial de sus tramas, de lo simplista de sus discursos, panfletos, políticos, y de las imágenes de mujeres bonitas y de fascinantes verbenas flotantes (¿a qué me recuerda todo esto?), cuenta con unos maravillosos planos marítimos, con sus consabidos amaneceres, y atardeceres, que por si solos salvan la serie, y justifican su visionado. Que esos momentos extáticos supongan un 5% de la serie, carece de importancia, el resto sirve de preparación, de ansiosa espera, para que los momentos de iluminación marina sean si cabe más sublimes, más místicos. Se habla mucho de la menopausia en las mujeres, y se deja de lado la pitopausia de los hombres, también llamado el mal del viejo verde, o del quiero y no puedo. Godard siempre fue un pajillero, como buen cinéfilo consciente, y calvorota, pero está alcanzando cuotas sólo superadas por las últimas películas de Antonioni, por llamarlas algo. Envejecer es una putada desde luego, pero lo es más perder la dignidad, mostrar las vergüenzas en público. Godard debería hacer como el resto de entrañables, por los cojones, viejecitos, que se limitan a espiar jovencitas en los parques, o desde las terrazas de los cafés, como el prematuramente gagá Guerín. En lugar de quedar como un vulgar pajero, de miembro encogido, delante de todos los espectadores. Cosa que no parece disgustar a la mayoría de críticos, tan acostumbrados, habituados, como están a hacerse pajas mentales, y a ejercer de mamporreros.

La película de Godard es un coñazo de cuidado, y aunque escriban la Biblia en verso no la van a mejorar. Sí, lo sé, estoy siendo injusto, hay títulos de crédito en colorines. Intertítulos de COMME ÇA, DES CHOSES COMME ÇA y DES COSES. Echo de menos, o no recuerdo que haya de: L’HOMME, o de L’HUMANITÉ, una auténtica lástima, le hubiera dado a la película una dimensión crística, mítica. También hay violonchelos, ¿algún fabricante de chelos patrocina en secreto las películas de festival? Millones de citas, estamos hablando de una película francesa. Polleces, topicazos, del tipo la luz existe porque existe la oscuridad, o Estambul es oriente o occidente. Simplezas que si las dijera un subnormal, le sonreiríamos con condescendencia, pero como las dice Godard tenemos que poner cara de interesantes. Y discursitos estúpidos, tan ridículos, que en muchos momentos parece un remake de “Lost in translation” pasado por agua, calado. O la versión extendida, alargada, de la parte final, la del crucero, de “Um filme falado” de Oliveira, ya de por sí estirada. Evidente precedente de la película, pero como estamos hablando del vampiro Godard, principal fuente de inspiración, de plagio, de “Film socialisme”. Si Godard se hubiera limitado a seguir a sus pederastas, y misóginos, personajes masculinos, y a sus correspondientes, para variar, estúpidas acompañantes, víctimas, en silencio, haciendo caso a una máxima de la

propia película, EL SILENCIO ES ORO, tapándoles la boca (aunque eso ya existe y se llama “El planeta azul” de Piavoli, algo que a Godard y al payaso de Frammartino les viene muy grande), la película tendría un pase, el que va de la Sala de Cine, al Juzgado de Menores. Godard se ha convertido en un fantoche de sí mismo, y alguien debería decírselo, ayudarle, en lugar de reírle las gracias. Una demencia senil diagnosticada a tiempo, puede ser controlada. La Viagra no tiene efectos secundarios sobre el cerebro, ni sobre el talento.

“Das haus” (La casa) (2001) Thomas Heise

Si algo se le puede reprochar a Wiseman, si es que algo se le puede reprochar, que no creo, es su, a veces, falta de concreción, de concisión, de síntesis, una mayor capacidad de abstracción, y sentido del humor. Cualidades de las que anda sobrado Heise, y “La casa”, que condensa como quien no quiere la cosa lo que serían cinco películas de Wiseman, con el añadido de una sutil ironía, socarronería, como la genial secuencia del final, la boda comunista, digna de figurar en una antología de las mejores de la historia del cine. Por supuesto la película fue prohibida en la República Democrática Alemana, las imágenes son de 1984.

“Lo central en mis preocupaciones es pensar cómo podemos lograr relacionarnos con las demás personas de un modo en el cual no nos destruyamos unos a otros: eso es lo básico, lo decisivo” **Helmut Preisler**

“Sprich zu mir wie der Regen” (Háblame como la lluvia) (1976) Douglas Sirk

O Tennessee Williams se folla a Edward Hopper.

Uno de los pocos consuelos que acarrea el cumplir años, es la esperanza de que eso conduzca a la tan cacareada madurez, maestría, hablo a nivel creativo. Que toda la experiencia acumulada sirva para alcanzar un domino, seguridad, absolutas, en la práctica artística. Viendo los tres cortos que realizó Douglas Sirk al final de su carrera para la Escuela de Cine de Munich, espoleado por Fassbinder, esa esperanza toma cuerpo. El dominio del espacio, de la iluminación, la economía de medios, es tan brutal, que es como si todo lo rodado anteriormente solo hubiera sido un aprendizaje, un ensayo general, para acometer este deslumbrante canto de cisne. Una lección de cómo convertir un espacio único, una habitación, en todo un universo. Fassbinder tomó nota (“Berlín Alexanderplatz”).

“Romance” Jaromil Jires (1966) (episodio de la película “Perlicky Na Dne”)

La historia de amor entre un payo y una gitana, con la cercanía, inmediatez, espontaneidad, de la nueva ola checa.

“Kottan Ermitelt” (serie, 1976-1983)

Tranquilos, ya sé que nadie la ha visto, y que tampoco tenéis ni la más mínima intención de hacerlo. Si una irónica serie policiaca austriaca de los 80 sin subtítulos os echa para atrás, es vuestro problema, no el mío. Como llegué a ella es fácil, recopilando todas las intervenciones de Eddie Constantine interpretando el rol de Lemmy Caution. Un personaje, una caricatura, que me fascinaba, incluso llegué a comprarme toda la saga de novelas de Peter Cheyney, con la finalidad de refundir varias en un guión, proyecto que abandoné al poco tiempo por otros más viables, asumibles. Dos episodios de la serie eran interpretados por Eddie Constantine, y como la barrera idiomática es algo que siempre me ha traído al fresco, los ví, y me encantaron, sobre todo uno de ellos, una parodia de investigación policial llena de inverosímiles giros de guión, dignos de Darin Morgan, el guionista con mayúsculas de Expediente X. Otra cosa que me llamó la atención es la forma, esa cosa tan rara en el que nunca se fijan los amantes de las series, de una libertad cercana al movimiento DOGMA. Apenas planos fijos, y encuadres más elaborados de lo habitual en una serie de televisión, sin caer en el formalismo, más bien con el aparente desaliño del nuevo cine alemán, incluida una chillona fotografía, y una selección musical contrapuntística.

Pero lo que realmente me atrapó es el sentido del humor, tanto de los personajes, como de las tramas, y la puesta en escena. Me recordó a las novelas de mi escritor policiaco favorito, fetiche, el prácticamente desconocido en España Janwillem van de Wetering, un holandés con un peculiar sentido del humor, que mezcla a la perfección narraciones criminales convencionales con filosofías orientales, sobre todo el zen, del que era un auténtico experto, llegando a ser incluso monje en un convento japonés. De sus personajes principales los detectives De Grier y Gijpstra se llegó a hacer una serie, que no les hace justicia, y que carece de la ironía de los libros. Viendo la serie, “Kottan Ermitelt”, vi la luz de nuevo, y al comprobar que ese era el tono, la forma, que se ajustaba como un guante a los libros de Wetering, decidí refundir, exáctamente lo mismo que con los libros de Cheyney, varios libros en un solo guión, proyecto que por supuesto también abandoné a los pocos folios, ya que no tenían ninguna salida, y jamás me hubieran dejado dirigirlo a mi aire. Pero como nada en esta vida sucede en balde, aunque lo parezca, las ideas propias que surgieron del amago de escritura de las adaptaciones de Cheyney, Wetering, más las historias completas de Sherlock Holmes, cristalizaron en el guión de un castizo antinoir abstracto, “Arrimando cebolleta”, que si algún día tengo el dinero suficiente para hacerlo, cosas más raras se han visto, acabará cayendo. Que veáis la serie, coño.

“Aufsatze” (Redacciones) (1963) Peter Nestler

O la sencillez, la pureza, la infancia, en cine siempre es la mejor elección, opción, decisión.

“San Domingo” (1970) Hans-Jürgen Syberberg

Es curioso que la mejor película de Syberberg sea la menos Syberberg, lo mismo le sucede a Fassbinder, “¿Por qué corre el señor R. Poseído de una locura homicida?”. En ambos casos, el trabajo con la cámara es mucho más libre que en el resto de sus películas, es casi la protagonista, como si de una película underground americana se tratase, de Rogosin a Cassavetes pasando por Kramer. Gran parte de la culpa, del mérito, lo tiene el operador de cámara, Christian Blackwood, el responsable de la fotografía de “No reconciliados”, la mejor película de Straub, también la menos Straub. Leyendo cualquier biografía sobre Fassbinder, uno echa de menos que no consiguiera trasladar a sus películas fielmente el ambiente anarquista, libertario, caótico, de comuna sesentera, en el que vivía, la más aproximada podría ser “Katzelmacher”, y lo más exacto, “San Domingo”, que se salta las referencias de género habituales de Fassbinder en su primera etapa, para hacer lo que realmente le viene en gana, pasándose la narrativa tradicional por el forro, y arriesgando, transgrediendo, como mínimo un par de pueblos más que Fassbinder, que nunca descuidó del todo la faceta comercial de sus películas. Como la película es alemana, inspirada en Kleist, el romántico trágico, y no hippie americana, la revolución es un desfile de rosas, en un funeral.

“Alone, life wastes Andy Hardy” (1998) Martín Arnold

O como convertir una película pacata, estrecha, en un dechado de sexualidad, de perversión.

“I think they call him John” (1964) John Krish

La anodina vida diaria de un Juan Nadie, viudo, amo de casa, narrada con la parsimonia, displicencia, flema, de un mayordomo británico con gota.

“They took us to the sea” (1961) John Krish

Unos niños en su primera excursión en tren al mar. Fascinante es quedarse corto. La “El pequeño fugitivo” del cine inglés e infinitamente mejor. Con un genial final que antecede en muchos años el de “El eclipse” de Antonioni.

“The wall” (1962) Walter de Hoog

El muro de Berlín visto no desde el punto de vista político ni histórico sino humano.

“Las fronteras de la noche” (1987) Jean-Claude Lauzon

Hay películas que llegan tarde mal y nunca, cuando ya ni las esperas, ni las deseas. Después de ver “Léolo” en los años 90, en su estreno en España en la SEMINCI, la película que más ganas, ansiedad, hubiera tenido de ver sería sin duda la primera película de Jean-Claude Lauzon, “Un zoo la nuit” (1987), que incomprensiblemente, en un acto de ceguera comercial preocupante, no fue editada aprovechando el tirón de culto de “Léolo”, sobre todo en España, porque a pesar de ser una película a priori bastante minoritaria, aquí la han visto hasta los palomiteros más talibanes. De hecho muchas personas al leer esto se sorprenderán de saber que tiene una película anterior. Un caso más de creador anulado, eclipsado, por su propia obra, “Léolo”, algo que tendría que servir de antídoto, de advertencia, a los directores megalómanos, egocéntricos, como el recuerda que vas a morir (memento mori) del siervo al general en un desfile, que por supuesto el general se pasó por el forro de los cojones, como buen ególatra.

Si miedo me da volver a ver “Léolo” después de tantos años, después de tantas películas, como sucede con las cosas, con las personas, de las que guardas buen recuerdo, o tienes cariño, afrontar el visionado de su primera película me daba pánico, mejor dicho, pereza, y no andaba muy desencaminado, por mucho que la estires, la Claudia Cardinale de “Los indiferentes” de Maselli, 1964, no es la misma, que la de “El artista y la modelo”, 2012, mi retina no es la misma que la de los 90, sin el menor deje nostálgico, está mucho más afilada, menos receptiva, paciente, a determinados excesos esteticistas, publicitarios. Porque “Un zoo la nuit” es una película sucia, desagradable, homófoba, ochentera total, mezcla de Scorsese y Jeunet, rodada con la insolencia de un Subiela, de un Médem, o de una Coixet, es decir, una colección de postales de colores sin el menor atisbo de cine, de honestidad. En esta ocasión pongo la película detrás de mi texto para haceros un favor, después de leerlo vuestras expectativas serán mínimas, nulas, y puede que eso os salve el visionado, no hay nada como salir sin ganas de ligar para acabar mojando.

¿Por qué los directores europeos son tan sosos?

Por supuesto no incluyo ni a los españoles, ni a los portugueses, ni a los italianos, ni a los finlandeses, que tienen su punto. Del resto de Europa no salvo a ninguno. Supongo que habrá gente que se descojona con Tati, o con el pederasta de Rohmer. No es mi caso. No deja de ser paradójico que los gabachos, las personas más soseras, coñazo, aburridas, del mundo, marquen los gustos cinematográficos del resto. En mi caso sucede lo contrario, si una película viene respaldada por la pasarela de París y sus mamporreros traductores españoles, españoles por ley que no de facto, huyo como la peste. No hay nada más alejado del carácter latino que un francés. Si encima es crítico de cine mejor echar cuerpo a tierra.

¿Alguna comedia europea que redima a estos tristes países? Premio para el que recomiende una comedia austriaca.

Me contesto yo mismo. La serie "Kottan Ermitelt".

Bert Haanstra, o todo fluye

Un director accesible, sencillo, exitoso, es decir, con espectadores, para todos los públicos. Razón más que suficiente para que la crítica elitista le haya ninguneado sistemáticamente, si algo puede ser comprendido, disfrutado, por cualquier mortal, su supuesta labor de intermediación, de interpretación, de paladines del buen gusto, queda relegada a la nada, no hay lugar para las pajas mentales, ni las idas de olla. El texto es el texto, sin interferencias, sin distancias, no hay sitio para cucharillas ajenas, parásitas.

La segunda causa de su ostracismo es la posmodernista moda, pasajera, del teatral, ocioso, naturalista, plano secuencia, que durante unos pocos años, lo que han tardado en cansarse los críticos acólitos, y sobre todo los espectadores, ha condenado al montaje a un lugar secundario, cuando es, y será siempre, la esencia del cine, los cuadros para los museos. El tercer motivo, la práctica desaparición de los documentales de las Salas de Cine, y su reclusión en Festivales y programas de televisión especializados, convirtiendo a los documentalistas, y a los documentales, en una especie de gueto para iniciados, para devotos. Cuando el documental, un cajón desastre en el que se incluye todo lo que no huele a naftalina, ni es ni ha sido nunca una práctica acinematográfica, o paracinematográfica, ni tan siquiera un género aparte, o al margen.

El lumbreras que decidió bautizar con la palabra documental a las películas que hacen ficción de elementos más amplios, vulgares, en el buen sentido, el humanista, hirió de muerte esa forma de expresión, y a sus ejecutantes, y lo que es peor, la condenó a la invisibilidad, a convertirse en un refugio de mediocres, de impotentes, de escaldados, abrumados, por la ficción, la narración, palabras mayores. De Flaherty a la actualidad, el subgénero documental se ha ido devaluando de manera tan drástica, que ya hasta la etiqueta le viene grande, incluso grabar una entrevista se considera un documental. Meter en el mismo saco a Wiseman y Lacuesta debería estar perseguido por ley.

La cuarta razón es que los cortos ya no son tomados en serio, no son considerados una práctica cinematográfica más, y en España todavía menos, donde cualquier gilipollez entre colegas es denominada corto, sustituyendo el significado de película de corta duración, por el de persona de pocas luces, nunca mejor dicho.

Pocos países pueden presumir de tener entre sus filas tres de los más grandes directores de cine, a secas, no pienso degradarlos llamándolos documentalistas, de todos los tiempos, Joris Ivens, Bert Haanstra, y su hijo bastardo, Johan Van der Keuken. Tres pioneros que se complementan, se expanden, llevando el cine de ficción a otra dimensión más libre, cercana, humana. Tres directores profundamente personales que hacían cine para los demás, no para sí mismos, que no daban por finalizada, cumplida, su misión, su trabajo, hasta que este no llegaba, impresionaba, a los interlocutores, a los espectadores, hasta que el viaje no se enriquecía, transformándose en una travesía de ida y vuelta. Un sendero lleno de reconocimiento, aunque en la actualidad se le ningunee.

Valga una pequeña selección:

- 1- "*Espejo de Holanda*". *Palma de Oro en Cannes al mejor cortometraje (1951)*.
- 2- "*Panta Rhei*". *Golden Reel Award en Nueva York (1955)*.
- 3- "*Lucha interminable*". *Primer Premio de la Bienal de Venecia (1955)*.
- 4- "*Y el mar desapareció...*". *Medalla de Oro del CIDALC en el Festival de Bruselas (1956)*.
- 5- "*Rembrandt, pintor del hombre*". *Golden Gate Award del Festival de San Francisco (1958)*.
- 6- "*Cristal*". *Óscar al mejor cortometraje (1960)*.
- 7- "*Zoo*". *Primer Premio del Festival de Viena (1962)*.
- 8- "*Cada cual*". *Oso de Oro en el Festival de Berlín (1964)*.
- 9- "*La voz del agua*". *Premio a la mejor película del Festival de Melbourne (1969)*.

Viendo las películas de Haanstra, uno echa de menos, que en el cine español actual, no exista un director que haga de España, de los españoles, de sus tics, su modo de expresión, no hablo de torrentadas, de almodovaradas, como Ozu en Japón, o como Val del Omar, precursor y fin de estirpe. El localismo, animalismo, de Haanstra, su profundo enraizamiento, convierte automáticamente sus películas en universales, en perennes, en artefactos tradicionalmente modernos, que jamás van a quedar anticuados, superados.

Mis cinco favoritas (no necesitan subtítulos):

- 1- "*Espejo de Holanda*"
- 2- "*Cristal*"
- 3- "*Zoo*"
- 4- "*Cada cual*"
- 5- "*La voz del agua*"

Balance externo, prejuicioso, precognitivo, de Cannes 2012

Mamá quiero ser francés, o cualquier cosa menos yo.

El mediocre, insulso, perdón, ahora se llama ligereza, Hong Sang-soo, jugando de nuevo a ser francés, a francés irreal, idealizado, de Hemingway, su sueño dorado, al ritmo que va, ya va por los cuentos, no le van a quedar películas de Rohmer que plagiar, gracias a la Huppert en sección oficial, confiemos que Serra tenga la misma suerte el año que viene gracias al capital francés, siempre y cuando la última guarrada, chorrada, de Almodóvar, le deje un hueco. Anderson jugando a David Trueba, a la infancia como un anuncio de compresas de Coixet desde el punto de vista de un viejo, a mayores hijo solo. Haneke jugando a Kieslowski, el más francés de los directores polacos, también en francés. Cronenberg jugando a ser europeo, con la indolencia de un americano de vacaciones en París, léase Sofia Coppola. Kiarostami jugando a Suwa, a director japonés afrancesado. Resnais jugando a Rivette con demencia senil. Carax jugando a que juega sin jugar, es decir, a la francesa. Vinterberg y Apichatpong jugando a reinventarse cambiando el título del juego, o los rescoldos de DOGMA y los nuevos lenguajes ya no calientan ni a los que alimentaron, artificialmente, el fuego con gasolina. Loach jugando a ser Woody Allen. Mungiu jugando al juego que los franceses le dejan jugar. Seidl jugando a que malote soy con el tacatá de Godard. Nichols jugando a ser Malick. Reygadas jugando a no soy mejicano, a andaluz sin acento. Audiard jugando a la vida es rosa y ni yo mismo me lo creo. Salles jugando a beatnik en limusina, o la segunda parte de “Viaje a la Alcarria”. Loznitsa jugando a Larisa Shepitko, a ruso de manual, francés.

En definitiva, Cannes jugando a Cannes, sin jugadores, con directores, críticos, aburridos de sí mismos, del cine.

“La vida feliz de Leopoldo Z” (1965) Gilles Carle

Canadá es más conocida por las continuas bromas que hacen los americanos sobre ella que por sí misma, la fama de coñazos, de aburridos, siempre les acompaña. No sé si esa es la razón del desconocimiento de la cinematografía canadiense pero puede servir de excusa. Para el cinéfilo español Canadá se reducía a Norman McLaren, escocés de nacimiento, Cronenberg y Egoyan, aunque muchos pensarán que Cronenberg era americano y Egoyan armenio. Los más enteradillos podían añadir Denys Arcand, más ruido que nueces, Patricia Rozema, Léa Pool, el experimental Michel Snow, y Guy Maddin. Con el nuevo milenio y la aparición de los programas de intercambio el panorama no aumentó demasiado, un par de nombres populares, Denis Villeneuve, Xavier Dolan, y para de contar. Se me olvidaba, “Leolo”, fenómeno de masas en España, bastante diluido con el tiempo, no digo Jean-Claude Lauzon porque seguro que la mayoría no recuerdan ni su nombre, y para los amantes de la animación Frédéric Back, Caroline Leaf y Ryan Larkin. No es mucho pero tampoco es poco. El caso es que gracias al descubrimiento casual de Arthur Lipsett, “Very nice, very nice”, que Kubrick plagió en su trailer de “Dr. Strangelove”, y sobre todo “21-87”, una de mis películas favoritas de todos los tiempos, que Georges Lucas fusiló hasta en “Star Wars”, profundicé ligeramente en la cinematografía canadiense, tengo pendiente mi lista de 10 favoritas, y di con tres directores que no conocía, Michel Brault, “Pour la suite du monde”, Manon Barbeau, “Comptines”, en mi lista de 10 películas favoritas, y finalmente Gilles Carle, más conocido por sus películas pseudo-eróticas del tipo “El ángel y la mujer”, garreliana, pretenciosa, como pocas, que por ésta, mi favorita.

Una película pequeña, amable, cotidiana, de espíritu nouvelle-vaguero, nuevo cine checo, berlanguiano, y aliento, en este caso vaho, documental, observacional, o híbrido, fronterizo, a lo Rogosin, la “¡Qué bello es vivir!”, con una ramalazo de sarcasmo (genial el plano final), del cine canadiense. Con una maravillosa fotografía en blanco y negro y un personaje principal, Léo, conductor de un quita nieves en Navidad, sencillo, entrañable, tontorrón, noblote, que recuerda a “Marty”, a “Doctor en Alaska”, a las primeras de Jarmusch, siempre asocio la nieve en cine a “Extraños en el paraíso”, pero vamos que otra cosa no pero los canadienses de nieve andan sobraos (de hecho el germen de la película era hacer tres cortos documentales sobre el invierno en Canadá que se acabaron convirtiendo en tres películas, ésta, “Le chat dans le sac” de Groulx, algo más pretenciosa, y “La neige a fondu sur la Manicouagar” de Lamothe, bastante más floja), no les pega una película playera. Su ausencia de pretensión, su fluidez, agilidad, la modestia de sus rupturas, hablar a cámara, ningunear al patrón, inocentes sueños de adulterio, una velada crítica al capitalismo, constituye su principal encanto, y la nieve, que por alguna extraña razón a los castellanos siempre nos ha fascinado, quizás porque los de la meseta cada vez la catamos menos, nos tenemos que conformar con las cencelladas.

RIK MAYALL (1958-2014), el terrorista del humor

La vida no hay por donde cogerla, y sólo los genios son capaces de darle la vuelta, de hacer humor del sufrimiento, del fracaso. Los cuatro primeros nombres que me vienen a la cabeza son Cioran, Leonard Rossiter (Caída y Auge de Reginald Perrin, Esto se hunde), Chris Peterson (Chris Elliott (Búscate la vida)) y Rik Mayall, el más histriónico de todos, el más brutal. El único que no ponía jamás el freno de mano, el que llevaba el sentido del humor hasta el extremo, hasta resultar desagradable, agresivo. El refinado humor negro de los ingleses, que de tan intelectual, amanerado, acaba resultando inofensivo, humor blanco, a lo Monty Python, Rick Mayall se lo pasaba por el forro de los cojones, lo convertía en chusquero, en vulgar, en escatológico. Nadie, humorista, actor o peatón, podrá imitar jamás su característico gesto de altivez, de condescendencia, de arrogancia salvaje, de desprecio, de asco. Rik Mayall era un actor excepcional, lleno de recursos, de registros diferentes, capaz de alternar en una misma secuencia, en un mismo gag, candidez con el desdén más absoluto.

Hace muy poco descubrí su faceta seria, viendo de refilón un episodio de la serie victoriana “Arriba y Abajo”, y además de constatar que era un genial, contenido, actor dramático, la sorpresa fue comprobar que de joven era un auténtico galán. Una impoluta imagen física que destrozó a base de excesos personales, actorales, gestuales, con la inestimable ayuda de la alopecia, y de unos ojos saltones, birojos, que con los años parecían salirse de sus cuencas. Esa falta de coquetería, ese descarado afán por resultar feo, repugnante, a la vista, era otra de sus características principales. La palabra vergüenza, sentido del ridículo, no estaba en su vocabulario, llevaba las situaciones al límite de la humillación personal, de la vejación física, psíquica. *The Dangerous Brothers* son la pareja más brutal de la historia del humor, del slapstick, puro anarquismo, destrucción. Lo mismo que la transgresora, punkarra, serie “The Young Ones”, o la apología del fracaso “La pareja basura” (Bottom, imprescindible verles en directo), mítica serie emitida en los años gloriosos de Canal +, los noventa. Dos de mis series favoritas de humor de todos los tiempos.

Pero todavía hay más, “Filthy Rich and Catflap”, la precuela ochentera de “La pareja basura”, la genial parodia de la política “El diputado fantástico”, emitida en los comienzos de Antena 3 de madrugada, y “The Comic Strip”, que en cada capítulo destrozaba sin piedad a un colectivo diferente, inolvidable la parodia de “La chaqueta metálica” de Kubrick, y sobre todo el falso documental de un grupo heavy, los *Bad News*, que debería verse obligatoriamente en sesión doble junto con la genial “This is Spinal Tap” de Rob Reiner. Para muchos, para casi todo el mundo, humor inglés es sinónimo de los Monty Python, para mí, siempre será un concepto asociado a Rik Mayall (y a Leonard Rossiter), el Sid Vicious del humor, un anarco-nihilista que decidió destrozarse el humor desde dentro, a cabezazos, a base de histrionismo sin censura. La vida sigue siendo una mierda igual, la felicidad dura lo que un erupción, pero al menos tenemos la opción de reírnos de ella, de cagarnos en ella.

GOD SAVE THE RIK MAYALL

“El almohadón salchicha” (1971) Rosa von Praunheim

Una pareja inverosímil, estrafalaria, que se ríe de sí misma constantemente, impagables las poses de diva, la dislocada forma de correr, hablando de cuestiones intrascendentes con el empaque formal de una ópera. Farsa de comedia romántica burguesa, crítica de la ignorancia, vulgaridad, falta de gusto, de criterio estético, de la clase media. Distanciamiento por exageración, a base de insulsas situaciones recogidas en nerviosas secuencias estiradas hasta el límite.

“Te quiero, te mato” (1971) Uwe Brandner

Un extraño, morboso, bello, cuento infantil, que extrae inquietud, misterio, de lo cotidiano, gracias a la descontextualización, al silencio, a los tiempos muertos, a la dislocación temporal, al adelgazamiento narrativo, a las acciones congeladas, y al anormal humor negro. Un pueblo lleno de secretos, de perversiones, en fuera de campo. Una película ensimismada, distanciada, tensa, en la que la fascinante forma es el guión, un texto lleno de agujeros, de vacíos.

“Pequeño Valentino” (1979) Andrés Jeles

Una ficción neorrealista, nueva olera, en rotundo blanco y negro, desbordante de autenticidad, de libertad, riqueza formal, en segundo plano. La película parece rodada en riguroso directo, sin la mediación de un director, con la modesta sencillez de un ilustrador, de un testigo oculto. El día a día, el dulce far niente, no exento de surrealismo, de extrañamiento, de crítica social, política, de un bohemio delincuente juvenil. Cine kinky húngaro, radical y fronterizo.

“La Anunciación” (1984) Andrés Jeles

La candorosa historia, fábula, del origen del mundo, de la civilización, narrada por Adán y su doble, el angelical Lucifer, encarnada por niños, que actúan con una gravedad que sobrecoge. Jeles aborda la película con la misma ingenuidad, riqueza imaginera, de El Bosco, desnudando a la Biblia de toda su retórica, aridez, adulta, y dejándola en su esencia, en la hipnótica belleza de sus imágenes, de sus proféticas palabras, de sus ilusionistas visiones.

“Park” (1973) Chris Welsby

No hay recursos cinematográficos vulgares, sino directores mediocres. Sin una ejecución precisa, una buena idea se convierte en mala. La cámara rápida utilizada solo para manipular el tiempo, porque resulta vistosa, es obscena. Empleada para captar, aislar, el movimiento, los cambios de luz, para convertir un estático plano secuencia de un parque con banco en una emocionante película de acción, es un sutil ejercicio de dirección paranatural, de cine esotérico.

“Windmill II” (1973) Chris Welsby

“Cada una de mis películas, es un intento por separado de redefinir la relación entre “mente” y “naturaleza”. En mi trabajo, la mecánica del cine y del vídeo interactúa con el paisaje a través de procesos elementales como el cambio de luz, la subida y bajada de la marea o los cambios en la dirección del viento, dándole el espacio y el tiempo para participar en el proceso de representación” Chris Welsby

“Metrum” (1967) Ivan Balada

El Metro como metáfora del caótico, oscuro, sociópata, mundo moderno. El montaje, la repetición, como medio para extraer terror de lo cotidiano, de la insulsa realidad del día a día. La masificación, alienación, urbana, mostrada con una belleza inquietante, con una música que duplica la angustia de las frenéticas, tensas, imágenes. Tan rutinarias, reconocibles, anuladas por la costumbre, que condensadas, concentradas, adquieren toda su capacidad de desasosiego.

“An untitled film” (1964) David Gladwell

Cualquier acción, por insustancial que sea, resulta estéticamente resultona, épica, en cámara lenta. Pueril razón por la que es utilizada deshonestamente hasta la extenuación en los video-clips, la publicidad y el cine. Lo que resulta excepcional es que la cámara lenta sea la protagonista absoluta de principio a fin, y sirva para fragmentar, provocar extrañeza, en un documental etnográfico. La muerte, animal, artesanal, nunca ha aparecido tan dilatada, bella.

“Réquiem por un pueblo” (1976) David Gladwell

Réquiem en latín significa descanso, y se asocia con la misa de difuntos, con el ruego por el alma de los muertos. Luego la película es crepuscular, pero no retrógrada, aquí los muertos son vivientes, zombies rurales, y el pasado se confunde con el presente. El canto a la tradición, que desaparece a golpe de excavadora, de féretro, convive con la modernidad, con la vanguardia. Pasamos de la rueda de madera a la de caucho, del sexo sucio al sexo sucio, nada cambia.

“Don’t believe in monuments” (1958) Dusan Makavejev

Sabido es que las monjitas, que manía con aníñar a las mujeres, las siervas de Cristo, cuidan de las estatuas yacentes con la devoción de una madre, de una amante. En su descargo decir que los imagineros eran tan carnales que no es difícil justificar el calentón espiritual. Makavejev cumple el sueño de todas estas esforzadas mitómanas, haciendo que una seglar, acaricie, con lascivia, la estatua de un hombre desnudo, obviando el paquete, por obvio.

“23 Skidoo” (1965) Julian Biggs

La demostración que para hacer una gran película de ciencia-ficción apocalíptica, post-nuclear, no hace falta ni efectos especiales, ni un gran presupuesto. Es tan sencillo como vaciar el encuadre de personas, tanto en interiores como en exteriores. Una lección de austeridad cinematográfica, de cómo desarrollar una idea, una atmósfera inquietante, con el mínimo de elementos, de planos. Inolvidable ese remolino de basura callejera como único vestigio de vida, de civilización.

“Christmas” (1963) Roland Klick

La navidad es el territorio de la infancia, o sólo de la infancia. Klick contrapone el oscuro consumismo, hipocresía, de la navidad adulta, pura fachada materialista, con el luminoso, desinteresado, entusiasmo, ilusión, de un comestible niño chico. Capaz de construir, imaginar, todo un mundo, de ser feliz, con un frágil avión de papel, corriendo, riendo, o simplemente mirando, con esos ojos gigantescos de la infancia, que no caben en ningún cuerpo adulto.

“No creo en monumentos” (1958) Dusan Makavejev

Sabido es que las monjitas, que manía con aníñar a las mujeres, las siervas de Cristo, cuidan de las estatuas yacentes con la devoción de una madre, de una amante. En su descargo decir que los imagineros eran tan carnales que no es difícil justificar el calentón espiritual. Makavejev cumple el sueño de todas estas esforzadas mitómanas, haciendo que una seglar, acaricie, con lascivia, la estatua de un hombre desnudo, obviando el paquete, por obvio.

“Los hermanos Witman” (1997) János Szász

La muerte, el silencio, la luz, la muerte. Toda la gravedad de Hungría, la nación más morbosa, profundamente formal, de Europa, reflejada en la mirada dura, abisal, del protagonista. Una mirada, fija, que atraviesa la pantalla, que hiela la sangre. La irracional naturaleza del mal, tan desollada como una calavera. La duración de los planos tiene la tensión emocional de un cable de acero, galvanizado. El resplandor de la nieve, consumido por el fuego de las entrañas.

“Pasión” (1998) György Fehér

Magiar, luego la pasión estalla en morosos, brutales, planos secuencia, que duran más allá de lo recomendable, de lo racional. Es la cámara la que monta trazando sinuosos semicírculos alrededor de los protagonistas, a ritmo de tango con menos revoluciones. “El cartero siempre llama dos veces” versión abstracta, distanciada. Hasta los movimientos de cámara, los travellings, resultan ensimismados, como si más que moverse gravitara por inercia. Película en negro y blanco.

“Historia de un hombre” (1983) Bogdan Dziworski

La discapacidad vista desde la capacidad. O la capacidad absoluta no existe. O todos somos incapaces. O lo que nos define es lo que somos, lo que tenemos, y no lo que no somos, lo que no tenemos, lo que son y tienen los demás. Dziworski huye del victimismo, y trata la historia de este hombre, dibujante, excepcional, desde la más estricta normalidad, sin explotar el morbo, sacando todo el potencial cinético, épico, del asunto, prescindiendo del comodín, flotador, de la palabra.

“Filter beds” (1998) Guy Sherwin

Lo bueno del cine experimental, es que descubre nuevas formas de ver las mismas cosas de siempre. Distintos ángulos, puntos de vista, luego abre la mente, amplía la mirada. El enfoque y el desenfoque para conseguir varios niveles, volúmenes, dentro del mismo plano, es lo habitual. Lo diferente es utilizarlo para obtener las relaciones lineales, estructurales, del paisaje. O abstraer, desenfocar, para definir, hacer visible de manera exacta, las secretas conexiones entre naturaleza y forma.

“Feherlofia” (1979) Marcell Jankovics

La mayor explosión pirotécnica de color, con sentido, mitológico, jamás visto en una pantalla, magistral como juega con el contraste entre colores fríos y calientes. La película más alucinógena, psicodélica, lisérgica. Hay más ideas por fotograma, que en muchas filmografías completas de directores de ficción. Animación clásica, folklórica, de vanguardia, menos accesible para los amantes de la narración clásica, y más para los que se dejan llevar por el mero placer sensorial, animatorio.

Entrevista a Alina Marazzi

Formada cinematográficamente en Londres en los años 80, una vez de vuelta a Milán llama la atención de la crítica con su primer documental (*Un'ora sola ti vorrei*), sufrido retrato de la madre desaparecida a través del montaje de secuencias filmadas por el abuelo paterno. Posteriormente ha alternado la dirección de documentales para la televisión, el trabajo de ayudante de dirección para el cine, la colaboración con algunas entidades artísticas (Studio Azzurro, Fabbrica), y la actividad de formación incluso en particulares realidades sociales (laboratorio de vídeo en la cárcel). Autora siempre atenta al universo femenino y a las múltiples fracturas problemáticas que caracterizan las dinámicas complejas, después del exorcismo de “*Un'ora sola ti vorrei*” Alina Marazzi en el documental “*Per sempre*” dirigido en 2005 ha contado la historia de las mujeres “fallidas” que van a finalizar su voto de clausura en dos monasterios, mientras que en “*Vogliamo anche la rosa*” –título salido en 2007 que la ha proporcionado una mayor visibilidad- ha descrito a las mujeres de los años 60 y 70 decididas a combatir para afirmar su propia condición de protagonistas activas de la sociedad y no solo personajes mudos relegadas al fondo del proscenio de la Vida. Su cuarto largometraje, “*Tutto parla di te*” es un producto híbrido en el cual una vivencia de ficción se entrelaza con segmentos documentales, filmaciones en Super 8, fotografías, mini instalaciones y entrevistas para componer un insólito mix de géneros cinematográficos muy diversos entre ellos unidos con la voluntad de analizar desde distintos puntos de vista el mismo doloroso tema. La depresión que aflige a un elevado número de mujeres en el periodo posterior al parto. Encontramos a Alina Marazzi en Florencia con ocasión de la etapa toscana de su gira de presentación de la película estrenada el jueves en las salas italianas.

D. Atendiendo a todo lo que puede leerse en su blog, ha declarado que la inspiración para su última película, “Tutto parla di te”, ha sido un episodio del todo accidental que ha hecho nacer en usted la idea de hacer una película sobre un tema bastante desconocido como es la depresión post-parto. ¿La génesis de “Tutto parla di te” ha sido verdaderamente esta, o quizá hay otros motivos que la han llevado a ocuparse de las múltiples problemáticas aparejadas a la maternidad?

R. Un día a comienzos de la primavera estaba con mi hijo recién nacido en una playa de Capolungo en Génova. Lo tenía entre mis brazos gozando con él de los primeros tibios rayos de sol. En un cierto momento, veo aproximarse a una anciana del lugar. Llevaba un delantal y parecía hacer una pausa en el trabajo doméstico. Como sucede a menudo cuando hay un niño pequeño, las personas curiosas se acercan para felicitar y para renovar el sentimiento de solidaridad. En efecto me sonrío afectuosamente y me dice: “Que bellos los niños, cuando están en brazos de los demás”. Pronunció estas palabras con una mirada dulce y al mismo tiempo sombría que me hizo pensar mucho, porque provenían de una mujer de otra generación, seguramente madre y abuela, que había seguramente sacrificado su vida por los hijos y los nietos. Los que hayan sido padres – madre o padre- pueden comprender bien las emociones a veces confusas entre amor y rechazo por los propios hijos. Una tensión tan dolorosa de vivir por cuanto es imposible de confesar, porque pone en crisis profunda no solo la función social, sino el sentido mismo de la maternidad. La inspiración “externa” puede ser resumida a todos los efectos en ese encuentro, pero también hay otras fuerzas e impulsos interiores que me han llevado a escribir y dirigir la película.

Pero es innegable que en “Tutto parla di te” yo tenía la ambición de contar verdaderamente la medida de esa distancia, a menudo indecible, entre la fatiga de ser madre y la falta de preparación cultural y social para afrontar y admitir un disgusto tan problemático y arduo de verbalizar.

D- La utilización de diversos lenguajes expresivos (Super 8 amateur, entrevistas auténticas, fotografías, fotomontajes, momentos de ficción real) parece ser una constante en su forma de expresarse con imágenes desde “Un’ora sola ti vorrei”, una técnica ampliamente confirmada en “Tutto parla di te”. ¿Hay alguna razón particular que la lleva a usar este tipo de lenguaje híbrido?

R. Hay obviamente una precisa intención en todo eso. Una especie de vocación en la búsqueda de material pre-existente relativo a un determinado tema. Mi finalidad es ver las imágenes que ya han sido producidas sobre un cierto acontecimiento. En lo que respecta a la última película he decidido usar un lenguaje diverso para contar de un modo también simbólico y evocativo cuales son las emociones no directamente y fácilmente definibles. Me interesaba contar esa zona no fácilmente definible que se encuentra en la tierra de nadie entre amor y rechazo y que era ardua de articular de manera unívocamente verbal, tenía como la impresión que el lenguaje del documental puro podía ser una limitación para mostrar con los silencios y las miradas sentimientos que son profundísimos. Por eso he recurrido a más formas expresivas para dar voz visual a esos estados de ánimo tan difíciles de representar de manera comprensible y que no han sido nunca reconocidos.

D. En “Tutto parla di te” los hombres (en su versión de padres, maridos, compañeros, novios) están del todo ausentes. Al compañero de Emma se le ve dos veces de pasada, mientras que la única presencia masculina que tiene algunos minutos a su disposición es la del coreógrafo-director de la compañía de baile en la cual Emma trabaja: el cual, que casualidad, no está directamente envuelto en la acción pero la comenta hablando con Pauline. Visto así, parece como si la figura del hombre estuviera intencionadamente puesta al margen, como si quisiera afirmar que las mujeres no pueden contar en absoluto con la ayuda de su propia pareja y, también por esta razón, se precipitan en el túnel depresivo de después del parto.

R. En la película he hecho la selección de contar las relaciones entre las mujeres y las de naturaleza extra-familiar, evitando de manera deliberada no profundizar en el discurso sobre la pareja o el contexto familiar, ámbitos demasiado complejos para ser tratados en una película como la mía. Sobre todo hoy que estamos por un lado de frente a una transformación de la figura paterna en una cosa nueva para la cual tienen la intención de estar a lado de sus compañeras, mientras por otro lado hay una crisis general de la familia. Por esto a veces, en los momentos de dificultad, es más fácil dirigirse a personas con las cuales no hay un vínculo familiar, ante los cuales una mujer puede tener vergüenza de confesar sentimientos inconfesables porque se siente culpable de tenerlos. No es casualidad que la película observe sobre todo encuentros entre mujeres que comparten la misma experiencia y se ven reflejadas la una en la otra. El compañero de Emma es presentado de pasada y se acentúa la actitud distraída y de falta de preparación para el nacimiento venido de repente, sin por otro lado inclinarse a ningún tipo de juicio –negativo o positivo– en relación a su comportamiento.

En cuanto al personaje interpretado por Valerio Binasco –director teatral genovés que ha aceptado interpretar la parte del coreógrafo de la compañía de baile en la cual Emma trabaja –es un amigo de la joven mujer, una figura cercana a la del maestro, y también él tiene una forma de función mayerútica, de empujarla a llevar también en su trabajo el espíritu y el instinto de la maternidad. Quería no describir la parte masculina como padre o marido. Y por eso el hecho de que las pocas figuras masculinas aparezcan de perfil o no en su rol de compañeros es del todo intencionada.

D. ¿La elección de una actriz como Charlotte Rampling para interpretar el rol de la protagonista ha sido su primera opción o tenía en mente a alguna otra actriz? Se lo pregunto porque el hecho de que Pauline esté representada como una etóloga francesa nacida y criada en Turín parece un poco extraño y en parte forzado. Me pregunto si esta particularidad del guión no se ha debido a un cambio de actriz a última hora.

R. El guión ha sido escrito centrado en el personaje de esta mujer que hace una investigación de materiales sobre la maternidad. Cuando trataba de imaginar quien podía ser esta mujer, partí inicialmente de actrices italianas de una determinada generación, sin encontrar el rostro justo. Es por esto que rápidamente empezamos a pensar en encontrar a una actriz extranjera y la elección ha caído en Rampling. Después de haberla contado y propuesto la película apreció su interés por la iniciativa, primeramente la encontré y después discutí con ella el guión. Después, cuando me hizo saber que aceptaba la propuesta, he reescrito todo pensando en su presencia y modificando su personaje sobre la base de una mujer de cierta edad no italiana.

D. En el curso del último fin de semana han sido estrenadas siete películas italianas, y el próximo probablemente otras cinco. Parece que el atasco se debe a las prisas que la distribución tiene de hacer salir los títulos en sala para entrar en el fatídico 26 de abril que es la fecha límite para que un producto italiano debe ser distribuido para ser validado por los Premios David de Donatello. ¿No le parece que se trata de una auténtica locura?

R. Estoy perfectamente de acuerdo. El director por desgracia es la última persona que puede intervenir en esta fase de la vida de una película. En el caso de “Tutto parla di te” es particularmente deprimente: la película estaba lista en octubre y ha estado enlatada hasta ahora. Entre otras cosas se trata de una película otoñal por atmósfera y ha salido en la primera semana de calor en la cual la gente estaba más predispuesta a irse de paseo que al cine. Y quería también añadir que ha salido en competencia de otros títulos que, aunque con argumentos diversos, podían atraer en sustancia al mismo tipo de público. Ciertamente es una prueba durísima para mi película. Me gustaría hablar de manera concreta y efectiva con la distribución para comprender cual es la lógica que subyace a este tipo de elección aberrante.

Guido Reverdito - FilmDoc

Ha muerto Bernadette Lafont

El cine es tan cabrón que asocias la edad real de una actriz con la última película en que la has visto, y a Bernardette la tenía muy reciente, muy joven, gracias a la genial película de Diourka Medveczky "Paul" (1969), el cine juega estas malas pasadas. El caso es que tenía 74 y no 31. Pocas actrices habrá más descaradamente sensuales que Bernardette, y no necesitaba más que la mirada. Inolvidable en "El bello Sergio", "Paul", "La mamá y la puta" e incluso en la mediocre "Une belle fille comme moi". Como curiosidad estuvo casada con dos grandísimos directores bressonianos, los injustamente desconocidos Gerard Blain y Diourka Medveczky, dos auténticos mirlos blancos del cine francés.

“Gelosia” (1953) Pietro Germi

Imaginad una película de pasiones desaforadas buñuelianas, lorquianas, narradas con el esplendor, rigor, del western clásico americano, sin subrayados murtianos. Imaginad también “Seducida y abandonada” tomada totalmente en serio, dejando rienda suelta a la tragedia. Si esa película no os interesa, quemad en la plaza pública “Cumbres borrascosas”.

“Bajo el sol de roma” (1948) Renato Castellani

El mundo ha cambiado tanto en apenas 60 años, que casi ni se le reconoce. Antes la calle era un tablero de juegos, ahora un museo lleno de vitrinas con el cartelito de prohibido tocar. El Coliseo de Roma era una ruina habitable, jugable, ahora un monumento, de pago. Las películas que trataban el tema de la infancia, de la adolescencia, eran colectivas, dinámicas, vertiginosas, activas, inocentes, ahora los adolescentes que salen en ellas están siempre solos, sentados, tumbados, drogados, callados, aburridos de sí mismos, y de los demás, como buenos viejos prematuros, amargados, cínicos. Antes para jugar al fútbol se necesitaba una piedra, ahora un campo de hierba artificial, y un balón de reglamento. Antes se hablaba de cine con la misma pasión con la que se podía hablar de fútbol, o de mujeres, ahora se ven las películas en bucle, sin tan siquiera mastigarlas, disfrutarlas, compartirlas. Antes parecía que el cine se reinventaba en cada nueva película, ahora una película que simula ser muda pasa por original, por innovadora.

No deja de ser una paradoja, que las mejores películas del neorrealismo (y esta no lo es, aunque sirviera de inspiración para “Los olvidados” de Buñuel, *Ciro es Jaibo*, y para descubrir a Totò, el protagonista de “Milagro en Milán”), vistas con ojos de hoy, resulten de una juventud, espontaneidad, frescura, insultantes, constatando que en cine no existe la palabra evolución, al menos desde el neorrealismo, y que el cine actual ha nacido anticuado, desfasado, rancio.

"Sandra" (1965) Luchino Visconti

¿Cuál es su principal, y no precisamente pequeño, problema? Que existen "Los indiferentes" de Maselli, y Antonioni. Sin ellos la película podría pasar por notable, los defectos, mejor dicho los desaciertos, pasarían desapercibidos. Para saber cuando algo es bueno, excelente, es imprescindible establecer un término de comparación, tanto para arriba, como para abajo. Si se compara con algunas de Fassbinder, su última etapa, Visconti crece, mucho. Si se compara con Antonioni, etapa intermedia, decrece, mucho. El motivo, el montaje, lo mismo que le sucede a Rossellini, parece increíble que directores tan inteligentes, tan llenos de ideas, descuiden de tal manera las transiciones, las junturas, lo que constituye la esencia del cine. En el caso de Visconti toda su atención se centra en la puesta en escena, en el escenario, en la dirección artística, en la fotografía, en la música, como si se tratara de una obra de teatro o de una ópera, el resto es casi accesorio, anecdótico, y eso que todavía no es de las películas en las que utiliza de forma grosera el zoom, en las que ya no se toma la molestia ni de planificar. El resultado es como mirar una ópera con unos prismáticos de juguete. La mediación, el montaje, la fluidez, no está a la altura del continente, ni del contenido, y canta, como la distancia, no se puede hacer una película de pasiones desaforadas, de miradas, en plano general. Otra cosa en la que falla estrepitosamente "Sandra" es en la música, que parece un pegote omnipresente, sin sentido, sin medida.

Todo lo contrario que le sucede a "Los indiferentes", película gemela de ésta en el contenido hasta el límite de la sospecha, ambas de espíritu decadente chejoviano, "El jardín de los cerezos", un Chejov morboso, irracional. Que cuenta con uno de los montajes más deslumbrantes, perfectos, de la historia del cine, por no hablar de la elegancia, sutileza, de los movimientos de cámara, que se ajustan como un guante, de látex, al contenido. Otra diferencia radica en la protagonista que ambas comparten, Claudia Cardinale, que en las películas de Visconti aparece como una mujer gamba, y en la de Maselli como una mujer, con mayúsculas. Cardinale cuanto más contenida, cuanto más actúa con la mirada, mejor actriz, cuando tiene que ser expresiva sólo sabe poner cara de bruta. Lo que constata que no hay malos actores, sino malos directores, y al menos con Claudia, Visconti es un auténtico madero. Eso sí, cualquiera que vea la película no podrá ni tan siquiera sospechar que Visconti era homosexual, trata a la Cardinale como un auténtico animal sexual, como un simple objeto de placer, se pasa media película en combinación o con bata, una forma como otra cualquiera de menospreciar a las mujeres, algo muy habitual entre los homosexuales, misóginos vocacionales. En cambio en la de Maselli es un erotismo cotidiano, no forzado, es la mera presencia de Claudia la que es erótica. La película dista mucho de ser mala, pero si por el mismo precio te puedes llevar un Rólex en lugar de un Casio pues prefiero un Rólex, "Los indiferentes" de Maselli.

"No sé olvidar, y no quiero el perdón... porque yo no perdono a nadie".

“El medio del mundo” (1974) Alain Tanner

Elija entre estos cinco directores, Rohmer, Rivette, Godard, Garrel o Tanner, a quien le corresponde la siguiente sinopsis:

Un político casado se enamora de una camarera, conforme pasa el tiempo quiere convertirla en una especie de segunda esposa y ella le deja.

Como la película no es teatral, descartamos a Rivette, como no es machista, más bien todo lo contrario, eliminamos a Godard, como no es falsamente moral, tachamos a Rohmer, como los protagonistas son capaces de disfrutar de la vida aunque sea una mierda excluimos a Garrel, y sólo nos queda Tanner, el mejor de los cinco, el más moderno, el menos diletante, el menos adolescente, el menos burgués. En definitiva, el más adulto, el más libre, el más anarconihilista.

Motivo por el que es el menos conocido, reconocido, la cinefilia, la crítica, siempre se ha encontrado, se encuentra, más a gusto, más cómoda, en la mediocridad, en la ambigüedad, en la hipocresía, en la burguesía. A quien no le molesta, asuste, la verdad, que se pase por esta película, y por la acojonante “Messidor”. Al resto, que les vayan dando.

¿Nouvelle vague?

Nos han vendido una historia falsa de la nouvelle vague, y nos la hemos tragado a pies juntillas. Una historia falsa diseñada a mayor gloria de un puñado de directores franceses que se autoproclamaron los fundadores de la nouvelle vague, a mayores los inventores de la política de autores. Y ni una cosa ni la otra son ciertas, a pesar de sus propias campañas de autopromoción, de marketing extra-cinematográfico. Por no hablar del legendario chauvinismo francés, que tiende a apropiarse de todo, incluido el nacimiento del cine, que no fue inventado por los hermanos Lumière. Hablo sobre todo de Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette y Demy. Que al margen de la calidad de algunas de sus películas, menos de las que nos tratan de vender. Lo que es un hecho cierto, es que las películas de estos directores, denominarlos autores me parece una chorrada, como toda la política de autores, no inventaron nada, ni supusieron una ruptura con el cine clásico tan radical como nos hicieron, y aún hoy en día, nos hacen, creer.

(continuará)

Winterbottom y los pelos del culo

En la vida de todo semejante hay decisiones que afectan a los demás, del acierto de esas decisiones depende el futuro de nuestros queridos nonatos.

Cuando el padre del ínclito Winterbottom regresaba borracho a casa, como todas las noches, nada hacía presagiar algo anormal. Después del consabido amago de calzamiento, solventado con el habitual gatillazo, prorrumpió en sonoros ronquidos.

Fruto de esta fatídica noche fue engendrado el imberbe Winterbotton. Hasta que punto el origen de su concepción afectó al devenir de su carrera como mamporrero es algo difícil de dilucidar, vida y excremento se confunden. A vuelapluma “entiendo”, que el gatillazo del padre puede explicar los gatillazos del vástago, con b.

Lo que no tiene vuelta de hoja es que si ese día el susodicho progenitor se hubiera quedado dormido a las puertas del pub, en lugar de vaciar la aceitera, este mundo sería menos ordinario.

Era difícil superarse, después de las cotas de ridículo alcanzadas con la indigente Wonderland, el listón estaba muy bajo. Pero lo ha vuelto a conseguir, ha pasado de la mediocridad al cine garrafón, del gatillazo a la eyaculación precoz. Y lo hace con la misma soltura con la que un perro puede jugar con un mojón, o con barro.

¿Qué nos deparará el futuro?
¿Nyman porculizado?
¿Winterbottom director de cine?

“8 y ½” (1963) Federico Fellini

La condición necesaria para empezar a rodar tus propios proyectos, es haber vivido, sufrido, lo suficiente, aunque nunca es bastante, y haber visto un mínimo de 5.000 películas, a ser posible buenas y malas, para aprender a diferenciarlas. De este modo, se evitaría repetir ideas ya trilladas, por mucho que nos parezcan el colmo de la originalidad mientras las estamos escribiendo, y lo que es más importante, provocaría que un 90% de los que inocentemente sueñan con ser directores de cine algún día depongan su actitud antes de rodar el primer plano. Lo que redundaría con total seguridad en un gran beneficio para el cine, y sus sufridos espectadores. Por supuesto hablo de dirigir profesionalmente, el resto no hacen daño a nadie con sus amagos de expresión, siempre y cuando no salgan del ámbito familiar, amical. Los que no tengan tiempo, o ganas, de ver 5.000 películas, pueden tomar un atajo seguro, “8 y ½” de Federico Fellini.

Cualquier idea original, innovadora, transgresora, que se te ocurra para tu primer largo, es más que probable que ya esté en ella. Si a pesar de eso decides continuar con tu original, y nunca vista antes, idea, has de saber de antemano, que muchos otros directores lo intentaron antes que tú y han sido fagocitados por la historia del cine. Repetir es lo que tiene, que para el espectador es un déjà vu, un esto me suena. Si por el contrario decides, con buen criterio, explorar nuevos caminos, felicidades, probablemente te encuentres delante de un muro infranqueable, pero si consigues horadarlo, aunque sólo sea un centímetro, ya habrás hecho mucho más por el cine, por ti mismo, por el espectador, que si hubieras realizado cine remakes, refritos, o batiburrillos, encubiertos, solapados. Que puede que al principio den el pego, pero la historia del cine es inmisericorde con ellas, acabarán relegadas a la estantería de un viejo caserón familiar. Si Fellini hubiera hecho caso de mis recomendaciones, nos hubiera evitado muchos disgustos a los espectadores con sus últimas películas, y a él mismo, se hubiera ahorrado muchas curas de reposo, muchos litros de alcohol, con lo que probablemente no hubiera llegado a existir jamás “8 y ½”. Así que todo lo anteriormente dicho queda en cuarentena, y que cada uno haga lo que le venga en gana, mientras yo no tenga que retratarme en taquilla ni en la declaración de la renta. Los experimentos con gaseosa, propia, y si no hay casera, pues mejor nos vamos.

¿Todo esto quiere decir que la película me ha gustado mucho? Pues va a ser que no, todos los múltiples hallazgos formales, la desbordante imaginación, son aplastados por una repugnante misoginia que rebosa toda la película, toda la filmografía del retrógrado machista Fellini. Del que sólo salvo “La Strada” porque el machismo de Zampànò puede deberse a su retraso mental más que evidente, a su neardenthalismo en fase aguda. Y principalmente porque Giulietta Massina compone un personaje tan entrañable, tan tragicómico, que permite perdonar, trascender, casi cualquier cosa. Así que quede claro que reivindico “La Strada”, no al patético Fellini.

“Cristo se paró en Éboli” (1979) Francesco Rosi

Al cine político o de denuncia italiano le ha pasado lo que a todos los políticos de cualquier tiempo y lugar, que una vez expulsados de su puesto de poder, de privilegio, no les recuerdan ni sus madres. Eso sí, con gradaciones, no es lo mismo Zapatero que Felipe González, Damiano Damiani que Francesco Rosi, Damiani no hay por donde cogerle, cinematográficamente hablando, y Rosi todavía tiene un pase, en las más intimistas, contemplativas. ¿Eso quiere decir que estas películas carecen de sentido, de valor? No, son necesarias, hablo de Rosi, su existencia se justifica como elemento subversivo, para hacer visible una determinada realidad, casi siempre local, para despertar conciencias. El inconveniente es que esa realidad concreta suele ser muy voluble, cambiante, y rápidamente quedan obsoletas, y a menos que tengan detrás un buen guión, y una buena realización, tienen todas las papeletas para sumarse a la larga nómina de películas de ver y tirar. Otras han sobrevivido, a duras penas, porque la realidad además de mutante, suele ser cíclica. En general todas las que tratan el tema de la corrupción, siguen tan frescas como el primer día. Las más centradas en debates ideológicos, como las primeras de Robert Kramer, no es exclusivo del cine italiano, que se lo digan a los rusos, parecen directamente de ciencia-ficción. Lo mismo que el infame cine de terror europeo de los 60, 70 y 80, e incluyo al Giallo, que si ha sobrevivido en parte es por la sencilla razón de que en sus películas aparecen mujeres desnudas, una razón cinematográfica de peso para muchos cinéfilos pajeros. El cine político ha quedado relegado a un reducto de cinéfilos militantes que o bien son estudiantes de derecho, sindicalistas, o aspirantes a entrar en las fuerzas de seguridad del estado, los grandes fanáticos de la novela negra, los cómics de superhéroes, y de las series enaltecedoras de la mafia. Cuanto daño ha hecho "La Piovra" a la adjudicación de este país, que se lo digan a Garzón, que seguro que le pone.

Si prefiero "Tres hermanos" a "Cristo paró en Éboli", es por tres razones, porque me gustan las películas crepusculares, porque cada vez disfruto más de las películas colectivas, cosmogónicas, y porque en "Cristo se paró en Éboli" la belleza es más buscada, menos espontánea. Y por mucho que esté basada en hechos reales, y utilice a muchos intérpretes no profesionales, es más realista, verosímil, "Tres hermanos". Lo cual no quiere decir que la película no me guste, me gusta, bastante, pero valoro más "Tres hermanos", quien no sabe calibrar, quien suelta rastras de películas a lo Marías, carece de criterio, de gusto. "Tres hermanos" a pesar de tratar sobre la decadencia, no es una película decadente, está realizada con pasión, por el contrario "Cristo se paró en Éboli" más que decadente es triste, fría, le falta vidilla. Recuerda a las películas más nostálgicas, áridas, de Angelopoulos. Casi se podría decir que prefiero el remake encubierto que hizo el chileno Larraín "La frontera", que tiene ese componente de realismo mágico que hace más llevadera tanta seriedad, gravedad. Lo que gana en forma "Cristo se paró en Éboli", lo pierde en emoción, en calidez. Lo sé, cuando tienes que dar tantos rodeos para recomendar una película, es porque quizás no es tan recomendable. El principal problema es que Gianmaría Volonté no tiene la entidad, la prestancia, la dignidad, de Charles Vanel, el anciano de "Tres hermanos", que hasta comiendo un trozo de queso tiene grandeza.

“Bajo el restaurante chino” (1987) Bruno Bozzetto

¿Zapatero a tus zapatos? ¿Por? Zapatero no se nace, ni es un apostolado, un funcionariado. Cambiar de profesión de vez en cuando es saludable, higiénico. Lo único que se le puede reprochar a Bozzetto es que no perseverara en el intento, apuntaba maneras. El Bozzetto de ficción real es totalmente coherente, consecuente, con el Bozzetto de ficción animada, es decir, crítica social satírica, repleta de imaginación, de fantasía. Una verdadera pena que Loach y sus secuaces no hayan aprendido la lección, una lección que en literatura Sue Townsend y Kureishi hace tiempo han puesto en práctica brillantemente. La diferencia de Bozzetto con las películas de Benigni o Troisi es que su humor es menos burdo, verbal, más visual, slapstick latino, mediterráneo, italoamericano, cercano al Scorsese de “¡Jo, que noche!” o al Polanski de “Frenético”, pero en plan más infantil, tontorrón, naïf, a lo Summers, a lo Spielberg. El cine social tieso, estirado, es insoportable, cargante, el cine no es una O.N.G, un intermediario, es un fruto acabado, maduro, a degustar como al espectador le venga en gana, con cuchara, o con las manos. Como hablamos de una película de espíritu completamente ochentero, “Los Goonies”, “Buscando a Susan desesperadamente”, “El lago azul”, “1984”, “E.T”, “Regreso al futuro”, aunque Bozzetto les dé la vuelta, preferentemente con las manos.

“Soy un autárquico” (1976) Nanni Moretti

Hay dos Morettis distintos, el que sabe reírse de sí mismo, “Caro diario”, “Soy un autárquico”, “Ecce Bombo”, y el que se cree un genio, “La misa ha finalizado”, “La habitación del hijo”, “Habemus Papam”. El segundo es un perfecto gilipollas, el primero un tipo entrañable. La pobreza de medios desde luego no es garantía de nada, la cercanía sí. Cuanto más próximo está Moretti a su vida y a la de sus culturetas amigos, más brillante es. Su intento de hacer un cine casero, independiente, irónico, ideologizado, está plenamente conseguido en esas tres películas. Le falta la inteligencia, libertad, ambición, formal de un Alexander Kluge, pero es compensada por un humor tontorrón, infantil. Una película aburrida, sobre el aburrimiento de los intelectuales de izquierdas, sobre la nostalgia de la rebeldía, la rebeldía de postal, o de segunda mano. El aburrimiento no es una exclusiva de la burguesía, de la aristocracia, ni de Alberto Moravia. Una película generacional, los 70, en la que se pueden sentir identificados todos los estudiantes de humanidades del mundo, todos los eternos aspirantes a artistas, todos los progres de salón, y todos los ninis peterpaneros. La “Tigres de papel” de Colomo del cine italiano.

“El cremador” (1969) Juraj Herz

Un réquiem con la agilidad, viveza, de un tiovivo, de un vals, de una danza macabra, atención a las prodigiosas transiciones. Un sibarita de la muerte, enamorado de la belleza, carnal. Una atmósfera enrarecida, morbosa, que huele a formol, a semen. Una película de terror, político, con la apariencia de una iniofensiva farsa. La mirada fija, la media sonrisa, la mano cálidamente amenazadora, el peine, del fuera de categoría Rudolf Hrušínský, se os van a aparecer en sueños, en pesadillas. Una parábola budista del nazismo, del holocausto, con la pasión formal de un condenado a muerte con zapatos nuevos. Eros y Tánatos copulan en un cementerio, un traje de pana sin costuras, un bellissimo museo de los horrores del siglo XX.

“Las pequeñas fugas” (1979) Yves Yersin

Estados Unidos, como buen país bastardo, de múltiples padres, e infinitas madres, es la cinematografía, con Argentina y España pisándole los talones, que con más descaro, desvergüenza, ha adoptado el plagio como legítima forma de creación, perdón, de recreación, de pasar el tiempo, desde los más mediocres, Tarantino y De Palma, a los más talentosos, Lynch y Jarmusch, que directamente hace una apología del saqueo, tanto en sus películas como en sus escritos, con bastante buenos resultados, cada vez menos, ya no es ni una pálida sombra del outsider de los 80. Como el conocimiento de la historia del cine mundial, al margen del cine americano clásico, es muy parcial, limitado, lo difícil es acceder a las fuentes originarias, a las imágenes primigenias, las más valiosas, las más puras. Ningún cinéfilo en su sano juicio visual preferiría beber de la contaminada desembocadura de un río en lugar de hacerlo de un caño situado en un cristalino arroyo al pie de las montañas. Para nuestra desgracia no tenemos la trazabilidad de las películas que vemos, las que nos dejan ver, y damos por hecho que son las originales, casi siempre americanas, la cinematografía que tiene la ratio más baja del mundo si hacemos una media entre el número de producciones anuales y su calidad. Como salirse del carril de la crítica establecida, profesional y amateur, la que pontifica la mediocridad uniformante y el presente por encima de todas las cosas, aunque no haya por donde cogerle, conlleva la soledad, comentar las películas contigo mismo ante el espejo, el plagio, y la falta de curiosidad cinéfila, tienen su futuro más que asegurado, hay cientos de borregos dispuestos a abrazar el testigo con la fe de un converso, de un cabestro, de un cortito.

Todo esto viene a cuento de que no hace falta ser un lince, basta con leer una pequeña sinopsis, para darse cuenta de que “Las pequeñas fugas” es el origen descarado de “Una historia verdadera” de David Lynch. Jubilata campesino que harto de la rutina se compra una moto, más bien un ciclomotor, para descubrir la libertad. Hasta ahí las coincidencias, hay más verdad, cine, en el fragmentado reconocimiento manual del ciclomotor por parte del agricultor, no exento de sensualidad, o en la maravillosa, catártica, secuencia de la carrera de motocross, que en toda la película de Lynch, una de las más flojitas, convencionales, de toda su carrera. Mires la lista que miro sobre cine suizo, la unanimidad es absoluta, tanto por parte del público como de la crítica, el número uno siempre está ocupado por “Las pequeñas fugas”, el lugar que realmente merece, solo “Messidor”, igual de nihilista, en su vertiente oscura, le puede hacer sombra, Godard es más francés que los propios franceses, un francés al cubo, y no, no es un halago. La aproximación al límite de lo etnográfico de Yersin, está basada en hechos reales, un anarquista como Faraldo (“Bof..”), pero en tranquilo, lo emparentan con Rouquier (“Farrebique”), en versión tragicomedia, con Haanstra, con Piavoli y con Alberto Cima, los cuatro grandes humanistas del cine fronterizo mundial, entre el rebelde Pipe y el héroe cotidiano Lorenzo (“Una vita altrove”), hay una total comunión, sintonía, incluso hay un inmigrante italiano y todo, el entrañable Luigi. “Las pequeñas fugas” es lo más parecido a irte de vacaciones al pueblo cuando eres pequeño, un redescubrimiento de la vida, de la naturaleza, de tu propio cuerpo.

El previamente fogueado como documentalista Yves Yersin deja al espectador tiempo, distancia, para observar, asimilar, las imágenes, el suyo no es un ritmo ciudadano, atropellado, es el ritmo lento, expansivo, reflexivo, de los pensadores, de los estetas, de los pachorros hedonistas orientales, impagables las gloriosas comidas y cenas, puro espíritu mediterráneo trasladado al cuadriculado norte. Lo que la hace todavía más grande, tan grande como “El cochecito”, es su genial, contenido, sentido del humor, que por mucho que le comparen con el de Tati, nada tiene de intelectual, de forzado. “Las pequeñas fugas” es como “El jardín de Lucía”, su alma gemela, una película franciscana en la que poder respirar aire fresco, ensanchar la mirada. Una comedia triste, crepuscular, como su espejo “Réquiem por un pueblo” (1976) de David Gladwell. La vida sin las pequeñas fugas, sin las pequeñas transgresiones, en las que se defraudan las expectativas de los demás, y sobre todo las propias, sería lo más parecido a la muerte. Nunca es tarde para aprender, para crear, para errar, para darse de ostias contra el suelo, contra el miedo, para mearse dentro del convento. Los sueños más vale soñarlos que lograrlos, el deseo, la pasión, puede durar toda una vida, el orgasmo solo un segundo, la realidad es un continuo pleonismo.

“Hemos decidido utilizar esta historia para construir una especie de fábula. Los diferentes estados del personaje representan los estados simbólicos que corresponden a nuestra realidad: el descubrimiento de la autonomía geográfica, del poder sobre sí mismo, y sobre los demás, la implicación del cuerpo en una experiencia, el vuelo, la huida, el éxtasis, Katmandú. La represión, que te sorprende en un estado de desestructuración completa, la imposibilidad de continuar el camino. En fin, la reestructuración lenta, por la reflexión, por el descubrimiento de los demás, y de tu lugar frente a ellos, por la fuerza y las potenciaciones de la soledad.” Yves Yersin

”Ernesto y Celestina” (2012) Stéphane Aubier, Vincent Patar y Benjamin Renner

Pixar resucitó al esclerotizado mundillo de la animación, y a los tres días lo volvió a enterrar. Disney, como el cine español, hace décadas que es un zombie, un muerto viviente. Ghibli se repite más que las lentejas. ¿Entonces el cine de animación ha muerto? La serie-A sí, la serie-B no. Países, estudios, animadores individuales, que no pintan absolutamente nada a nivel comercial, internacional, y que de vez en cuando se descuelgan, inesperadamente, con alguna que otra pepita aislada, en apariencia, aunque luego resulte ser una pepita de calabaza. Este es el caso de “Ernesto y Celestina”, una gran producción francesa, realizada por animadores belgas, la patria de la línea clara, que tiene el encanto de una pequeña producción, de una producción realmente dibujada, y no solo generada por ordenador, el conocido efecto acuarela, que da una calidez, humanidad, ajenas al nítido CGI. La animación de la película tiene la pátina de las ilustraciones de toda la vida, y es algo que se agradece, volver a las sensaciones de la infancia de vez en cuando no está de más. “Ernesto y Celestina” recobra la animación con valores, humanista, de las mejores películas de la Ghibli, “Totoro”, de Satoshi Kon, “Tokyo Godfathers”, más ese plus de materialismo, de pragmatismo, de cartesianismo, de utilidad, tan típicamente europeo, francés, la película podría pasar por una gigantesca y subliminal campaña publicitaria de Colgate, de Dentix. La locura, la fantasía por la fantasía no es el fuerte de los occidentales, el peso de la cultura, de la tradición, de la religión, de la razón, nos ancla en exceso a la tierra, a lo políticamente, estéticamente, correcto. “Ernesto y Celestina” no es una excepción, bebe de unas fuentes muy concretas y reconocibles, tanto clásicas, los cuentos de los hermanos Grimm y Perrault, King Kong, como modernas, los Diminutos, los Fraggel, Sherlock Holmes, la serie de Miyazaki.

Vamos que nada nuevo bajo el sol, la amistad entre enemigos, entre opuestos, un oso y un ratón, el contrapunto entre sensibilidad y brutalidad, entre bondad y maldad, entre belleza y fealdad, entre altruismo y egoísmo, es un cliché narrativo desde la mitología griega, y por extraño que resulte siempre funciona, así que para que cambiarlo. Trasladadas “Ernesto y Celestina” al mundo real, les llamas “Léon y Mathilda” (El profesional), y en el fondo, y en la superficie, no deja de ser la misma película, el mismo mensaje, idéntica moraleja. Si a eso le sumamos algún que otro homenaje al cine francés, un toque de chauvinismo obligatorio en cualquier producción subvencionada por la República, sea el director francés o extranjero, en este caso un sentido homenaje a la famosa secuencia de las almohadas de “Cero en conducta” de Jean Vigo, pues ya tenemos la canónica película de animación de calidad europea, que no por vista cien mil veces, deja de emocionar. La civilización, la democracia, el capitalismo, la educación, la cultura, los sacrosantos, al menos en el papel, valores republicanos, libertad, igualdad y fraternidad, vencen al mal, a la sinrazón, a la incultura, a la injusticia, a los instintos animales, sexo y destrucción, como en una hipócrita película de la Disney, de Pixar, de Renoir, de Rossellini. El mismo cuento de siempre, sensiblero, manipulador, como una película de Takahata, glorificador de la creación, del elitismo, de la pureza inconmensurable del artista, como “Ratatouille”, con el que nos vamos a la camita más a gusto que en brazos, aunque sepamos de sobra que no somos las nihilistas ratas de Reiser sino vulgares ratoncitos con vocación de artistas, de ensoñadores, a mayores zurdos, aplastados, meados, a diario, por el oso, que no deja de ser un oso, un explotador, por mucho que toque el piano o el chelo, esa es la magia del cine, de la ficción, del arte, de la mentira.

La vida, el mundo, son maravillosos, de color rosa pastel, y si no eres capaz de verlo, de apreciarlo, sácate los ojos o córtate las venas, no putees los sueños, las alucinaciones, las demencias, de los demás, cero dramas, siempre smile.

“Nunca desistas de tus sueños, sigue las señales.” **Paulo Coelho**

“Mi misión es matar el tiempo y la de éste matarme a su vez. Se está bien entre asesinos.” **Emil Cioran**

TRES ERAN TRES LAS HIJAS DE GORAN PASKALJEVIC

1- "La leyenda de Lapotu" (1971)

El carácter balcánico es sombrío, muy sombrío, su condición de encrucijada entre Oriente y Occidente, de continuo polvorín, no ha dejado mucho margen para el humor, para la comedia. Hay una aspereza, violencia, sequedad, en el mejor cine ex-yugoslavo, que da escalofríos. No en vano lo más conocido de su producción son las comedias negras, que tienen más de negras que de comedias, la ligereza, el movimiento, la alegría de vivir, no son características que las definan. El ejemplo más austero, sublime, de este carácter esencial, gore, de los balcánicos, es este medimetroraje de Paskaljevic, su práctica fin de carrera de la Escuela de Cine de Praga, la obra maestra del cine balcánico, una lección de economía narrativa, de absoluta falta de artificio, de retórica. Imágenes completamente desnudas, esenciales, silencio atroz, y una progresión narrativa inexorable que bebe más del fatalismo, del destino trágico, que de la dramaturgia convencional. "La leyenda de Lapotu" es brutalmente bella en su contención, en su primitivismo, la versión descarnada, cruel, de "La familia del hombre" (1966) de Slesicki, o para los más obvios, la versión concentrada, y a pelo, de "La balada del Narayama" de Kinoshita (1958), de Shohei Imamura (1983), con la rudeza de un Metodi Andonov, de un Abuladze, primerizos, con la falta de pretenciosidad del cine iraní. La secuencia de las antorchas es pura magia, misticismo.

2- "Un vigilante de playa en invierno" (1976)

¿Qué es lo bueno de las comedias negras? Que te ríes, mucho, que pasas un muy buen rato mientras las ves. ¿Lo malo? Que son negras, que estallan con efecto retardado, que te dejan la sonrisa congelada. Todo lo que ocurre en "Un vigilante de playa en invierno" es tan verosímil, real, que es imposible no sentirse identificado, hay muy pocas diferencias entre la Yugoslavia en recesión económica de los años 70 y la España de la segunda década del siglo XXI. La misma sensación de que nos han robado el futuro, el presente, de que nos han traicionado. Nosotros hemos hecho nuestro trabajo, "la generación más preparada de la historia de España" (el infantil latiguillo de todas las generaciones de españoles desde Altamira), y el resultado ha sido la generación con menor número de oportunidades, de salidas, salvo al extranjero (tendría que añadir lo de fuga de cerebros, pero la realidad es que el 80% trabajan de camareros o de canguros). Las constantes humillaciones laborales que sufre el entrañable protagonista, que podría ser un joven cualquiera de la generación perdida, los reproches, presiones, familiares, son el pan nuestro de cada día, una losa de expectativas, propias y ajenas, que pesan más y más tras cada nuevo fracaso, frustración. Un limitarse a fingir que se vive para que al menos te dejen en paz, tranquilo. La película respira amargura, desesperación, pero se encuentra aliviada, compensada, por un increíble, inocente, sentido del humor, que transforma la tristeza en ternura, a la manera de Aki Kaurismaki pero con una dosis menor de contención, de distanciamiento. Aquí la aproximación es más netamente neorrealista (su película favorita es "El ladrón de bicicletas"), nueva ola checa, se nota que estudió en la FAMU, costumbrista, como Ettore Scola ("Historia de un pobre hombre" y "Che ora è?").

El título, de un fatalismo humanista, es la mejor metáfora de la generación perdida, de su ausencia de perspectivas, de la imposibilidad de formar una familia propia, de tener una relación de pareja normal, de la alegría desesperanzada, agresiva, de los yugoslavos. A mayores la película trata sobre el mantenimiento de las apariencias a toda costa, sobre las diferencias de clase, la arrogancia de los ricos y el orgullo de los pobres, sobre el fracaso matrimonial, que da carta de naturaleza al concepto enemigos íntimos, sobre la imposibilidad de comunicación profunda entre generaciones, sobre la imposibilidad de emanciparse de los padres, de la progresiva falta de carácter, de impulso, de las jóvenes generaciones, todo ello aderezado con el realismo sucio de Fassbinder, y la música del acordeón, un instrumento que es a la vez alegre y melancólico, como la película.

3- "Y los días pasan sobre la tierra..." (1979)

Vejez divina mierda. La vejez no existe ni en el cine ni en la vida real, nos asusta, nos horroriza, nos incomoda, nos hace mortales, falibles, degradables. Y en lugar de aceptarla, de integrarla, de asimilarla como algo natural, lógico, preferimos ocultarla, esconderla, en residencias a las afueras, o en documentales divulgativos que no ve nadie. Nos llenamos la boca con la palabra humanismo, pero se ve que esa humanidad es incompatible con la vejez y la infancia, los dos extremos de la vida, donde ésta muestra sus debilidades, sus contradicciones. Lo habitual es que los viejos en las películas ejerzan el papel de testigos, de observadores silenciosos, de maestros en la sombra, el papel activo está reservado a los jóvenes, que habitualmente les tratan con condescendencia, o directamente con desprecio. Se ve que la sabiduría, experiencia, acumulada, es un grado, pero tiene la misma validez, importancia, que la colección de títulos y másters que hay que borrar de los currículums para no parecer cualificado en exceso. Nadie se toma en serio a los viejos, ni tan siquiera los propios viejos. Hacer una película en la que la vejez, la soledad, no es el telón de fondo sino el primer plano absoluto, es un acto de valentía que pocos directores han acometido, en España tenemos "El cochecito" de Ferreri, de Pepe Isbert, "El viejecito" y "Juguetes rotos" de Summers, en Italia la maniquea, sensiblera, "Umberto D" de De Sica, la cachonda "Pranzo di ferragosto" de Gianni Di Gregorio, en Estados Unidos "Number our days" de Lynne Littman y "Harry y Tonto" de Mazursky, en Japón "Cuentos de Tokyo" de Ozu y "La promesa" de Yoshida. Y en Yugoslavia "Y los días pasan sobre la tierra", junto con "Number our days" la que más se aproxima al género documental, en la que menos artificio hay, la más entrañable, la más vitalista, la más emocionante, tierna, ni enmascara la tristeza ni se rechifla en ella, simplemente se limita a poner en imágenes la genial filosofía de mi madre: "*Nunca más joven que ahora*".

TAKIS KANELLOPOULOS (1933-1990), o Theo Angelopoulos nunca estuvo solo

Hablando de cine, la incultura se define de la siguiente manera: conocer solo un director de un país. Por supuesto el más famoso, reconocido internacionalmente, lo que equivale a decir que no te has tomado la molestia, curiosidad, de profundizar en la cinematografía de ese país, y que aceptas a pies juntillas el criterio de los demás, generalmente críticos sin criterio. Que Grecia la asociemos exclusivamente al nombre de Theo Angelopoulos, es un signo de pereza mental, visual, cualquier país, por pequeño que sea, tiene como mínimo un par de grandes directores. Grecia no es una excepción, Theo Angelopoulos y Takis Kanellopoulos, no forzosamente en ese orden, y en la actualidad Lanthimos, el Haneke griego, que en mi opinión es una de las grandes bacaladas del siglo XXI, baste comparar su película más reconocida, la esteticista “Canino”, con su evidente origen, la formalista “El castillo de la pureza” (1972) de Ripstein, su primera obra maestra, directamente derivada de “El ángel exterminador”, la obra maestra absoluta de Luis Buñuel. Rueda de la referencia directa que termina con Carlos Vermut dando buena cuenta de Haneke y del propio Lanthimos, el cine no es siempre evolución, en España más bien todo lo contrario, no vamos más allá de la vulgar emulación. En descargo de los cinéfilos españoles, Takis Kanellopoulos ni tan siquiera es conocido, reconocido, por los propios griegos, de hecho abandonó el cine debido al desprecio generalizado del público griego, que no supo calibrar la grandeza de su cine proustiano a contracorriente. Hablamos del director espoleta del “nuevo cine griego”, el que sacó al cine griego de los estudios, de las ciudades, y de la estrechita, castradora, narrativa americana, en la que siempre ha predominado, reinado, la palabra, la literatura, sobre la imagen, sobre el sonido. Takis Kanellopoulos devolvió al cine griego su dignidad, su potencia imaginera, con sus propios medios, no hablamos de un director subvencionado, y el premio ha sido el olvido, el ninguneo.

No siempre fue así, en sus comienzos, “Boda Macedonia” (Premio mejor corto Festival de Tesalónica, Primer Premio Festival de Belgrado), “Cielo” (representó a Grecia en Cannes 1963), tuvo cierto respaldo crítico y éxitos internacionales, aunque su nombre nunca traspasó la ensimismada esfera de los Festivales, vamos que no se vio reflejado después en taquilla. Ya desde el principio, la ritual película etnográfica “Makedonikos gamos” (Boda Macedonia) (1960), plena de imágenes bellísimas, demostró tener una mirada personal, una exquisita gestión del encuadre, del montaje, se la emparenta con Flaherty pero está mucho más próxima al cine rural ruso, al primer Abuladze, al cine-poesía de Joris Ivens, de Slesicki, a “Legenda o Lapotu” de Paskaljevic, o a los albores del neorrealismo, “Gentes del Po” de Antonioni, el director con el que tiene mayores similitudes, afinidades, lo mismo le sucedía a Angelopoulos, y a tantos otros, Antonioni y Bresson son el cine moderno, sin ellos el cine mundial hubiera sido solo una franquiciado americano. El ya apunta maneras de su debut cinematográfico es corroborado con su primer largo “Ouranos” (Cielo) (1962), una trágico-romántica historia de amor anti-épica, anti-bélica, o bélica de tiempos muertos, que muy poco, nada, tiene que envidiar a hitos del cine soviético como “La balada del soldado” de Chujrai, “La ascensión” de Shepitko, o “La infancia de Iván” de Tarkovski, con un plus de fatalismo, no es el típico viva la patria del cine bélico americano, es más bien el melancólico, desesperanzado, chauvinismo a la contra, pobre patria de los europeos del sur, el punto de vista de los vencidos, de los humillados por la historia.

La película era admirada por Fellini, el trabajo con la cámara (el recurrente plano de cámara que busca a su personaje no es patrimonio de Angelopoulos), con la fotografía (grandes planos generales del italiano Giovanni Barriano que convierten al paisaje en un personaje más), es espectacular, los duelos de miradas son maravillosos, Kanellopoulos huye en todo momento, incluso con exceso, de la ilustración, resultando a veces de un lirismo, dramatismo, forzado, defecto achacable a casi todo el cine soviético. La historia está basada parcialmente en hechos reales, en una recopilación de cartas y diarios de soldados veteranos de la guerra contra Italia de 1940.

Crecido por el éxito, sobrado de confianza, y de talento, en su siguiente película “Ekdromi” (Excursión) (1966) lleva al extremo su querencia por el silencio, por la desnudez narrativa, por los planos estáticos, aislados, a lo Duras, a lo Resnais, a lo Colpi, a lo Yoshida, tratando de repetir la jugada, focalizando la historia en una sola pareja, más bien trío, y salvo planos aislados, la película resulta infinitamente más amanerada, pretenciosa, ensimismada, falsa. Da la impresión de que “Excursión” no es más que una gran excusa para captar la belleza deslumbrante de Lili Papayanni en todas sus aristas posibles. Solo en esos planos ofrenda, devoción, es cuando la película funciona, al menos a nivel estético, a nivel narrativo, dramático, es bastante pueril, forzada.

El propio Kanellopoulos se debió de dar cuenta de que su propuesta no había cuajado del todo, y decide volver a hacerla, “Parenthesi” (Paréntesis) (1968), un remake de exteriores, juvenil, de la obra maestra de David Lean “Breve encuentro” (1945), con una estructura narrativa mucho más cerrada, concentrada temporalmente, y utilizando un narrador para dar cierta continuidad, sostén, a las fragmentadas imágenes, casi fogonazos del subconsciente. La nostalgia o es enfermiza o no es, no valen medias tintas. Amor es presente, que duda cabe, pero sólo el tiempo le otorga su verdadera dimensión. Hay relaciones ocasionales que en el recuerdo adquieren dimensiones épicas, y relaciones maratonianas que se desdibujan en la memoria. Desde el presente, desde su intento de plasmación en cine, cualquier relación amorosa resulta banal, insustancial, en el mal sentido, véanse los pobres resultados de Linklater en su tediosa, falsa, trilogía amanecida, y en el buen sentido, “El buen amor” de Regueiro. Solo desde el análisis presente del pasado, las películas amorosas adquieren grandeza cinematográfica, literaria, ese poso de reflexión, de lirismo, que las eleva a otra dimensión, mucho más abstracta, y por lo tanto, mucho más real. El cine es selección, los recuerdos también. “Casablanca” centrada en su idílica relación parisina sería insufrible, “Nubes flotantes” en los comienzos amorosos en la isla, también. Es la amargura, la frustración, la desilusión, la desmemoria, el simple paso del tiempo, el que hace su labor de encumbramiento, o de descendimiento. Seis horas de un encuentro casual reducidas a destellos cinematográficos equivalen a toda una vida, lo haga Resnais / Duras “Hiroshima mon amour”, Lelouch “Un hombre y una mujer”, Yoshida “Farewell to the summer light”, Antonioni “Blow-Up”, Griffi “La isla”, Guy Gilles “Le clair de terre”, o Takis Kanellopoulos. A los cinéfilos más estrechitos, la película les parecerá puro artificio, esteticismo, romanticismo pueril, solo forma, pues nada, que sigáis disfrutando de vuestras relaciones de conveniencia, de cariño funcional. La obra maestra de Kanellopoulos, la nostalgia como pasión, el amor como paréntesis, como pausa entre exclamaciones.

Y como suele suceder en estos casos, pues después de tocar pelo viene la cuesta abajo sin freno, justo lo que ningún creador se espera, que por alguna extraña razón confía en que una vez alcanzada la cumbre lo fácil será mantenerse, error, en la cima solo hay espacio para una película, y de perfil. Después de cuatro sonoros fracasos, “I teleftea anixi” (La última primavera) (1972), “To chroniko mias Kiriakis” (Crónica de un domingo) (1975), “Romantiko simioma” (Carta romántica) (1978) Sonia (1980), que en el fondo, y en la superficie, no suponen ninguna variación, evolución, con respecto a las anteriores, son más de lo mismo pero en color, y ante la imposibilidad de encontrar financiación para sus nuevos proyectos decide abandonar el cine para dedicarse a la escritura de novelas románticas, muriendo amargado a los 57 años, justo el día en que había sido aprobada la subvención para la que iba a ser su última película, “La gente del ayer”, treinta historias de tres minutos cada una, una broma cruel del destino.

DOWNTIME (Tiempo de bajona) (1985) Greg Hanec

Teniendo en cuenta que “Extraños en el paraíso” (1984) de Jim Jarmusch es la película que me abrió los ojos a otro tipo de cine, la que me convirtió en un espectador consciente, la sola denominación de “Downtime” como la “Extraños en el paraíso” del cine canadiense me hizo lanzar de cabeza a por ella, los cinéfilos canadienses no son tan exagerados como los españoles. ¿Y tenían razón? Pues sí y no, el apelativo es apropiado pero no le hace justicia, hay más diferencias que coincidencias, y “Downtime” es todavía más austera, radical, arriesgada. Ambas tratan del aburrimiento, de la incomunicación, del aislamiento, del desencanto, de la falta de expectativas personales, pero Jarmusch lo hace apoyándose en el cine de género, en la cinefilia, en la mitomanía, concretamente en “Banda aparte” (1964) de Godard, que a su vez se apoyaba en “La pasión ciega” (1940) de Walsh, el cinéfilo Godard nunca es la fuente originaria de nada, siempre hay que escarbar para encontrar sus directas fuentes de plagio, lo que no quita para que sus bailecitos sean insuperables, por mucho que Hartley o Bozon los traten de superar, sin éxito. En cambio la aproximación de Hacek es más directa, más desnuda, más cruda, más apegada a la realidad, sin dejar de ser formalista, minimalista, como Chantal Akerman, “Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles” (1975), o el primer Kevin Smith, “Clerks” (1994), directa derivada, posteriormente emulada por Rebella y Stoll en “25 Watts” (2001).

Las coincidencias, similitudes, afinidades, en ningún caso hablo de plagio o de referencia directa, son casi del mismo año, son las siguientes: Granulado blanco y negro, iluminación natural, presupuesto bajísimo (16.000 dólares canadienses), actores no profesionales, geniales codas Ozu, fundidos a negro para explicitar el paso del tiempo y romper la ilusoria continuidad del cine clásico, preponderancia de los tiempos muertos, en acciones insustanciales en las que no pasa nada significativo a nivel narrativo, dramático, ausencia de contraplanos, utilización de primeros planos de manera anti-emocional, solo para fragmentar, progresión por repetición, repetición de acciones para resaltar las rutinas diarias, la alineación del currito, ausencia de diálogos literarios, superfluos, reducción de la acción al mínimo, elipsis brutales y a la vez las acciones cotidianas recogidas a tiempo real sin cortes, reducción de planos al mínimo esencial, planos fijos, realismo sucio sin estilizar, ausencia de decorados, inexpressividad de las actuaciones, personajes autistas incapaces de comunicarse, de exteriorizar sus emociones, sentimientos.

Todas ellas características comunes en las dos películas, pero desarrolladas con un mayor grado de esencialidad, de extremismo, en la película de Hanec, que no deja al espectador el más mínimo asidero de una historia, de unos personajes entrañables, aunque Maureen Gammelseter sea tan fascinante como Eszter Balint, de una genial música de Screaming Jay Hawkins, ni de una iconografía gangsteril. Además que en “Downtime” hay un mayor trabajo con el fuera de campo, con el montaje, no son solo cuadros, hay menos linealidad, montaje paralelo. En definitiva ausencia de cinefilia, de artificio, de puesta en escena, distanciamiento, cinematógrafo, lenguaje a palo seco, una película que pone a prueba al espectador, que le pone ante su propio espejo sin facilitarle las cosas ni complicándoselas, dejándoselas reducidas a la mínima expresión, y en crudo. La sencillez elevada a su enésima potencia, cine excelso, sublime, con los pies pegados al suelo. Demasiado grande, pura, vaciada, como para poder ser emulada, plagiada, lo más parecido, casi una secuela o remake, es la gran “Tokyo Sora” (2002) de Hiroshi Ishikawa, igual de buena pero mucho más accesible. Apenas una hora de película que gracias a la dilatación temporal que consigue Hanec gracias a las elipsis y los planos sostenidos da la impresión de ser una maratónica película del amanerado Lav Diaz. El mejor largo de la historia del cine canadiense, ¿la escena del atraco la mejor de la historia del cine?, y una de las películas más potentes a nivel de lenguaje, si la hubiera conocido antes que a “Extraños en el paraíso” me hubiera ahorrado muchos escalones intermedios. Cine hiperrealista que se transforma en abstracto por compresión y dilatación. Luego conclusión, “Downtime” no es la “Extraños en el paraíso” del cine canadiense, sino “Extraños en el paraíso” el esbozo, amago, de “Downtime”. ¿En mi lista de 10 películas favoritas? (Se puede comprar en DVD, versión restaurada, en: <https://www.winnipegfilmgroup.com/product/downtime-dvd/>)

“Si no puedo seguir haciendo películas, no creo que vaya a hacer comedias de situación. Seré cocinero en un restaurante o algo similar.” **Greg Hanec**

EL RETORNO DEL COMISARIO MONTALBANO (T. 10) (2016) Alberto Sironi

Siempre que te reencuentras con un viejo amigo de manera inesperada, en tu interior conviven dos posibles, y contradictorias, reacciones, soltarle una ostia a mano vuelta, o pegarle un fuerte abrazo. Como en este caso el amigo desapareció de mi vida por estrictas razones de fuerza mayor, no medió ninguna causa objetiva, o subjetiva, que en cuestiones de amistad, de amor, es indiferente, se confunden, pues no había duda alguna, he recibido al amigo Salvo Montalbano sonando con los brazos abiertos y reiterados palmeos en la espalda. Los milagros de la ficción, en la vida real no haría falta ni cruzarme de acera, seguiría mi camino con total normalidad, indiferencia, no creo en la resurrección de la carne, ni del pescado, salvo propósito de enmienda. El amigo Montalbano se fue sin apenas avisar en 2013, y con la fundada sospecha de que había pasado a mejor vida, 26 juergas de amanecida con chocolate con churros en 14 años son muchas juergas para un cincuentón. No era el único que le daba por muerto, nuestra mediocre y cortijera televisión pública, en concreto la cuchipandi de la 2, que emitió la serie completa más su precuela “El joven Montalbano”, en general bastante por debajo de la original, por lo visto se ha olvidado de resucitarlo, a pesar del 40% de Share, de los 11 millones de italianos, que devoraron con fruición en marzo de 2016 la limitada décima temporada compuesta únicamente por dos episodios dobles, “Una faccenda delicata” (Un asunto delicado) y “La pirámide di fango” (La pirámide del fango). Otra chapuza más de nuestra entrañable televisión pública, que despilfarra el dinero de los contribuyentes españoles a espuestas en insustanciales espacios con audiencias inferiores a 100.000 espectadores, cifras que en cualquier televisión seria, profesional, llevarían de inmediato a los responsables, irresponsables, de esos programas a la cola del paro, el lugar que merecen. Por lo visto no es una resurrección de circunstancias, o la mejora del enfermo antes de morir definitivamente, Salvo ha vuelto a casa para quedarse, ya se están rodando otros dos episodios para el año que viene, que visto lo visto, también se perderán los miles de fans españoles del Montalbano televisivo, y de las novelas de Camilleri, en mi opinión muy por debajo de la calidad cinematográfica de la serie, la mejor serie europea de la última década.

Como pasa en estos casos, lo primero en lo que te fijas es en como le ha sentado a los protagonistas el cruel paso del tiempo, a pesar de que son solo tres años, pocos cuando tienes menos de treinta, muchos cuando pasas de los cincuenta. Pues bien, por Salvo no ha pasado el tiempo, sigue exactamente igual, es lo bueno de ser calvo y de rasgos redondeados, que a los treinta parecen unos viejos y a los cincuenta la cosa se va equilibrando. Como Salvo nunca fue un guapo de revista, sino el típico brutote sensible, tirando a bajito, a rechoncho, el prototipo oso de los homosexuales, el tiempo le ha tratado bien, muy bien, está impecable, echo todo un chaval. Volver a escuchar la genial sintonía de inicio de Franco Piersanti, volver a ver el pueblo costero de Vigata desde el aire, sigo queriendo pasar mi luna de miel en la casa de Montalbano, te pone la piel de gallina, es como volver al lugar de las vacaciones infantiles, un sitio que reconoces en cada piedra del camino, aunque haga años que no lo visitas, tres años para un desmemoriado que olvida las películas mientras las va viendo son muchos años, demasiados, en mi caso el alzheimer va a tener muy poquito terreno que conquistar, le voy a dejar un auténtico solar.

El principal cambio es la sustitución de Livia, la novia intermitente de Salvo, la austriaca Katharina Böhm, a la que había cogido cierto cariño, por una italiana, Sonia Bergamasco, haciendo el mismo papel, supongo que la alemana se subiría a la parra a la hora de firmar el contrato, o más bien ya les parecía demasiado mayor, he comprobado que no ha muerto, nunca se sabe, últimamente a la gente le está dando mucho por morirse, debe de ser una moda. Como el apellido Bergamasco me trae a la memoria el lugar de nacimiento de mi director de cine favorito Alberto Cima, Bérghamo, a priori la acojo de manera amistosa, aunque no la llegue a la original ni a la suela de los zapatos, a santo de qué viene sustituirla por una actriz más joven, y más fea. Como no me gusta, en general, destripar los argumentos, solo os adelantaré que los dos episodios son muy buenos, tanto en contenido como en forma, Alberto Sironi sigue tan elegante, contenido, sobrio, como siempre, y que vais a encontrar todas las marcas de agua de la casa, luz Mediterránea, trajes de verano, gafas de sol, interrupciones del acto, succulentas cenas de pescado y marisco al borde del mar, pasta, vino blanco, atardeceres y llamadas de teléfono desde la terraza, y el omnipresente sonido envolvente del mar. ¿Quién necesita irse de vacaciones pudiendo alojarse a un precio módico por cuatro horas en la serie “El Comisario Montalbano” (Temporada 10)? Yo no.

MIS 10 PELÍCULAS CANADIENSES FAVORITAS, HOY

- 1- 21-87 (1964) Arthur Lipsett
- 2- LA VIDA FELIZ DE LEOPOLDO Z (1965) Gilles Carle
- 3- COMPTINES (1975) Manon Barbeau
- 4- CRIME WAVE (1985) John Paizs
- 5- DOWNTIME (1985) Greg Hanec
- 6- BIRDS AT SUNRISE (1986) Joyce Wieland
- 7- EL LIQUIDADOR (1991) Atom Egoyan
- 8- LEOLO (1992) Lauzon
- 9- THE EYE LIKE A STRANGE BALLOON (1995) Guy Maddin
- 10- DYING AT GRACE (2006) Allan King

DYING AT GRACE (Morir en Gracia) (2006) Allan King

“La muerte es algo que no debemos temer porque, mientras somos, la muerte no es y cuando la muerte es, nosotros no somos.” **Antonio Machado**

Es lógico que un director especialista en hacer películas fronterizas al límite del docu-drama, acabe realizando una película que podría firmar perfectamente Frederick Wiseman, esa maestría observacional no invasiva, narcisista (Jon Sistiaga, “Tabú”), no se improvisa, el tema de la muerte no lo puede afrontar con solvencia un debutante, un mediocre, se necesita la distancia acojonada, respetuosa, de alguien que empiece a ver las orejas al lobo. Ya sé que el tema de la muerte da miedo a muchas personas, pero es lo que hay, y os lo creáis o no, ninguno de vosotros se va a quedar aquí como simiente. Una cosa es obsesionarse con la muerte, y otra muy distinta darle la espalda, tratar de negarla. Ver una película sobre la muerte no es ser un agonías, un cenizo, un triste, es asumir la finitud de la vida, la única manera de poder disfrutarla de manera plena, de reverenciar el presente, lo único que tenemos, los recuerdos son ensoñaciones, material de segunda mano. Ante la inminencia de la muerte, hablamos de cinco enfermos terminales de cáncer en tratamientos paliativos, no valen discursitos vitalistas, chorradas del tipo Coelho o Espinosa, los mayores escupidores de simplezas del siglo XXI, solo queda una opción, la de observar, la de tratar de aprender, la de ponerte en el lugar del moribundo, la mejor manera de quitarte el miedo a la muerte, tan ridículo como el miedo a nacer.

“La muerte es un castigo para algunos, para otros un regalo, y para muchos un favor.” **Séneca**

Hay que asumir que vivimos en un mundo precario del que desconocemos con exactitud de donde venimos, solo hay hipótesis, y del que desconocemos por completo adonde vamos, así que no queramos ser más papistas que el papa, y dejemos de una vez de comernos la cabeza tratando de buscar el sentido de nuestras vidas, de nuestras muertes. Estamos, y en un momento dado dejamos de estar, no hay más, así de simple, así de trágico. Así que no veáis la película con la esperanza de conocer el misterio, de obtener respuestas, sino con la esperanza de que os sirva de espejo, un problema sentido por anticipado evita muchas angustias, improvisaciones, “Right to Die?” (¿Derecho a morir?) (también conocida como “The Suicide Tourist” (El turista suicida)) (2007), del también canadiense John Zaritsky, la muerte digna puede, debe, ser una decisión consciente y voluntaria, no un tsunami. Un tríptico imprescindible, no puede faltar la monumental “Near Death” (Cercano a la muerte) (1989) de Frederick Wiseman, para espectadores valientes, conscientes, castellanos viejos.

“No es que me asuste la muerte. Es tan sólo que no quiero estar allí cuando suceda.” **Woody Allen**

P.D: A los espectadores más curtidos, suicidas, os recomiendo "The Bridge" (2006) de Eric Steel, una escalofriante colección de suicidios en el puente Golden Gate de San Francisco recogidos en directo, la película más terrorífica de la historia del cine.

EVA QUIERE DORMIR (1958) Tadeusz Chmielewski (1927-2016)

Como ya sabéis, la noticia ha abierto todos los telediaris del mundo y se suceden los ditirambos en revistas y foros de cine, ha muerto TADEUSZ CHMIELEWSKI, el director de una de mis 10 películas polacas favoritas de todos los tiempos, “Eva quiere dormir”, su debut en el largo y el mayor éxito de su carrera, una genial y surrealista comedia, a la altura de “Loquilandia” (1941) en sus primeros minutos, a la altura de “Ser o no ser” (1942) de Lubitsch y de “Guardias y ladrones” (1951) de Steno y Monicelli el resto, sobre las falsas apariencias, sobre el despertar, caída de máscaras, de los totalitarismos, de izquierdas y de derechas, os recuerdo que los entrañables comunistas rusos invadieron, sojuzgaron, durante décadas una gran cantidad de países, incluida Cuba, para los que se llenan la boca con el concepto soberanía popular de la dictadura cubana. Como suele pasar en estos casos, el resplandor de su opera prima no ha dejado ver el bosque, el resto de su filmografía, ¿injustamente?, pues no del todo, no es un One Hit Wonder, pero casi, nunca entenderé la pasión de los países del Este por el cine bélico, un género que me da dentura, solo soporto las anti-bélicas en clave de comedia, de farsa, y a veces ni eso. Ese casi es: la metacinematográfica “Walec Pikowy”, la “Vida en sombras” versión slapstick del cine polaco, anticipación anti-pretenciosa de Tati y Étaix, impagables los geniales títulos de crédito, y la farsa “Odio los lunes”, un casi que en este caso tampoco es para tirar cohetes, en general los polacos no es que sean la casa de la risa precisamente, así que volvamos al principio, a “Eva quiere dormir”, acompañémosla en su insomnio involuntario. La película ganó la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, arrebatándosela a “Rufufú” de Monicelli, una de las grandes tragicomedias de todos los tiempos, lo justo hubiera sido ex-aequo, y a la misógina “Vértigo” (elegida la mejor película de la historia del cine por “Sight&Sound”, te tienes que reír) de Alfred Hitchcock, ¡chúpate esa, gordo cabrón!, también el premio a la mejor película en el festival de Mar de Plata, el único serie A de toda latinoamérica, supongo que el premio no se llamará Concha. Si solo con ese dato no se os despierta la curiosidad por verla, aceptarme un consejo, haceros yihadistas, así a lo tonto os vais al otro barrio haciendo un guiño cinéfilo a “Pierrot le fou” del vampiro Godard. Por si no es suficiente, os comunico que la película, aparentemente ingenua, anarquista en el fondo, puede ser leída como una crítica feroz del adanismo, del populismo, de los partidos que apelan al pueblo como reclamo interesado, de los que abusan de la buena fe, inocencia, ignorancia, de los humildes, definición en la que caben con holgura todos los partidos de España, del PP a Podemos, los anti-militaristas que adoran al Comandante Fidel, de locos. ¿Tampoco os sirve? Pues nada, tendré que recurrir al chafardeo, la maravillosa protagonista, Barbara Lass, Kwiatowska para los amigos, era la novia en la época, posteriormente primera mujer, del pederasta Roman Polanski, un director que ha ido cayendo tan bajo, cinematográficamente hablando, su enanismo viene de serie, que para ver sus películas hay que ponerse casco de minero. ¿Ya? ¿No? Descargo mi último cartucho, siempre he considerado “Eva quiere dormir” como la versión comedia de “Nada” de Laforet, lo que viene siendo una cordera rodeada de lobos.

JOHN PAIZS, el Guy Maddin, el David Lynch, del cine popular serie-b

Otra gema escondida de la increíble, e inagotable, cantera del cine independiente canadiense, la cinematografía más ninguneada del mundo, a pesar de Sennett, Egoyan, McLaren, Maddin, Cameron, Cronenberg, etc., y la que mayores sorpresas, epifanías, me ha generado en lo que llevamos de siglo XXI: Joyce Wieland, Manon Barbeau, Arthur Lipsett, Allan King, etc. Su obra maestra es “Crime wave” (no tiene nada que ver con la ridícula película del tándem Reimi-Hnos. Coen, del mismo año), y a su verita la bizarra “Top of the Food-Chain” (los geniales cortos de “el hombre silencioso” van a ser editados en DVD en breve), no os cuento nada para que la sorpresa sea mayor. Me limitaré a traducir una entrevista al director para que la leáis después de ver las películas.

-¿Cuáles son tus orígenes? ¿Cómo te interesaste en la dirección?

-En un principio, quise ser dibujante de cómics, y comencé dibujando mi propio superhéroe y cómics de terror en el instituto. Al mismo tiempo, comencé a experimentar con el cine, con la cámara de 8 mm. De mi padre. Pero no decidí centrarme en el cine hasta mi primer año de universidad, cuando compré una cámara Bolex, unas pocas luces y un trípode, y comencé a hacer películas en 16 mm. Al mismo tiempo dibujaba una tira para el periódico de la universidad, allí conocí al productor Greg Klymkiw, que ejercía de crítico de cine.

-¿Cómo te implicaste con el Winnipeg Film Group?

-Llegó un momento en que necesitaba más equipamiento, y ellos me lo proporcionaron por un precio razonable de mantenimiento. También conseguí prestado equipamiento de la NFB.

-¿Cómo describirías tu estilo?

-Mi estilo creció gracias a las limitaciones. Al principio grababa sin sonido porque carecía de los conocimientos para ello, y tampoco movía la cámara porque todo lo que tenía era un viejo trípode. Trabajando con mis limitaciones traté de hacer un buen trabajo, y quizá eso daba a mi trabajo un acabado visual diferente de la mayoría de las demás películas de esa época. Si miras mis viejos cortos, los más logrados son los que apenas tienen diálogos. Básicamente, son casi películas silentes con narración, lo cuál es un gran mecanismo para contar una historia, porque eres capaz de saltar en el tiempo sin confundir a nadie—es muy fácil organizar tu material así. Y también es un gran modo de entrar en la cabeza de tu personaje y comunicar su vida interior, o lo que tiene dentro.

-Entonces, ¿cómo surgió Crime Wave (Ola de crímenes)?

-Bueno, me di cuenta de que mis mejores y más populares películas fueron en las que usaba narración. “The International Style” (El estilo internacional), la película que hice inmediatamente antes de “Crime Wave”, era prácticamente un diálogo de pared con pared y murió en la planificación, porque tiene tres escenas de cinco minutos de diálogo de espalda con espalda para establecer la historia en una película de 35 minutos. Nadie salía vivo del primer acto. Así que decidí volver a usar un narrador, pero sin hacer escenas de más de un par de minutos, y alternando entre una escena narrada, una escena musical, una escena de acción, tres o cuatro tipos diferentes de escenas que hice de manera cíclica para mantener el asunto animado y fluido.

Pero me estoy adelantando. Antes de eso, escribí una “Crime Wave” completamente diferente. Fue una especie de “Shoot the Piano Player” (Tirad sobre el pianista), trasplantado a Winnipeg. Pero no estaba contento con eso, así que escribí algo más llamado “Crazy Casey”, acerca de una niña de 18 años que, basada en una mala experiencia romántica, decide que ser adulta es una mierda, así que vuelve a la infancia y comienza a actuar como una niña de 13 años. Viviendo encima del garaje de su familia hay un tipo de la misma edad que Casey, y se obsesiona románticamente con ella. El problema es que ella es como un niño, y está totalmente en su propio mundo. Él básicamente va tras ella como un perro durante toda la historia. Tampoco estaba contento, con esta opción. Sentí la presión de la situación, había escrito dos guiones con los que no me sentía feliz, y de ahí surgió la idea de un tipo bastante perdido como guionista. Esos dos guiones no presentaban el personaje del “hombre silencioso”, pero pensé volver a él, ya que había tenido éxito en mis cortometrajes. Así que tomé el título de “Crime Wave” del primer guión, el chico del garaje de Crazy Casey, hice de Casey una jovencita y me deshice del ángulo romántico. Y traté de contarla de la manera más humorística y original que pude.

-¿Cómo fue el rodaje de la película?

-Escribí el guión entre febrero y marzo de 1984, y al mes siguiente empecé a rodarlo. Rosamos los fines de semana, principalmente, ya que tenía un trabajo diario en la ciudad de Winnipeg. Era un empleado de tráfico, el trabajo que hace el tipo en “Crime Wave”. Contar coches, era realmente parte de él. Fue un gran trabajo porque estaba absolutamente libre de estrés. Y eran pocas horas, lo que me dejaba tiempo para tratar de conseguir accesorios, trajes y cosas para el rodaje del fin de semana. Esto continuó durante un año y medio aproximadamente. Fue muy agradable. Miro hacia atrás esos días con gran cariño. En realidad, no he tenido una experiencia de dirección tan enteramente satisfactoria desde entonces.

-¿Cuáles fueron las inspiraciones para los comienzos y finales de las películas en color de los crímenes de Steven?

-El año anterior a escribir "Crime Wave", recuerdo haber visitado a un animador local y coleccionista de películas, Brad Caslor. Eran los días anteriores al VHS, así que si eras coleccionista, era realmente duro, porque coleccionabas películas en 16 mm. Tenía un montón de cajones de trailers de películas de crímenes de los años cincuenta, que usaban una narración de manera acelerada, y recuerdo haberle dicho que tenían que ser mucho mejores que las películas mismas. Realmente emulé esos trailers más que nada para los "comienzos y finales" de "Crime Wave".

-¿Te diste cuenta en su momento de que "Crime Wave" era una película muy diferente a la que la mayoría de los canadienses estaban acostumbrados?

-Oh sí, la hice lo más diferente posible, mientras todavía tuviera la sensación de que haría que la gente se riera, que todavía podía jugar, acuñé la frase "original, pero bueno" para mí mismo. En cuanto a la fotografía, escogí una luz dura en lugar de suave, lo que le dio una especie de aspecto Technicolor de colores saturados y de alto contraste. Era la manera en que tiraban el color antes de los años 60. El sonido que llamé "Select-O-Sound", estaba limpio y estilizado, como en un drama de radio. No arenoso y naturalista, que era lo habitual entonces. Incluso fui tan lejos como para volver a grabar todos los diálogos, aunque la calidad del sonido directo era buena, sólo para darle ese sonido.

-¿"Crime Wave" fue etiquetada como "demasiado americana" o como un subproducto del sistema de exenciones fiscales?

-Recuerdo la violencia con que fue acogida "Crime Wave" por la vieja guardia de directores, quizá porque la consideraban demasiado americana. Pero como puse a Winnipeg al frente de la historia, la mayoría de los críticos dijeron que estaba parodiando a los Estados Unidos, no imitando.

-Cuéntame un poco sobre el trabajo de diseño gráfico que hiciste para la película: el folleto promocional y las portadas de libros de autoayuda que diseñaste.

-Realmente disfruté con eso. Tengo todas esas cosas todavía y las pondré todas juntas en un contenedor este verano. Era mi propio archivista. En diferentes compartimentos dentro de la caja tengo todas mis ilustraciones de cada una de mis películas, todas muy organizadas. Pero tiene, por supuesto, un tremendo valor sentimental para mí.

-¿La Onda del Crimen alguna vez fue apuntada como "demasiado americana" o un subproducto del sistema de refugio fiscal?

-Recuerdo que la violencia en la Onda del Crimen frotó a unos pocos Guardianes de la Guardia Vieja de la manera equivocada, que probablemente la consideraban demasiado americana. Pero como puse a Winnipeg por adelantado en la historia, la mayoría de los críticos dijeron que estaba comentando sobre Estados Unidos, no imitando.

-Cuéntame un poco sobre el trabajo de diseño gráfico que hiciste para la película: el folleto promocional y las portadas de libros de autoayuda que diseñaste.

-Realmente disfruté de eso. Tengo todas esas cosas todavía lo pongo todo junto en una caja grande del banquero este verano. Yo era mi propio archivista. En diferentes compartimentos dentro de la caja tengo todas mis ilustraciones de cada una de mis películas, todas muy organizadas. Pero tiene, por supuesto, un enorme valor sentimental para mí.

-¿Cómo fue recibida la película?

-Críticamente, terrible. Nadie quería programarla, ni tan siquiera “Bloor Cinema” (Toronto). No podía creerlo, ya que supuestamente ese cine se consideraba como el gran soporte del cine independiente canadiense. Fue increíblemente frustrante.

-Volviste a grabar el final de “Crime Wave” después del estreno en 1985. ¿Cómo era el final original?

-Comencé justo donde, en la versión actual, la luz de la calle cae sobre la cabeza de Steven. En el original, el Dr. Jolly se mete con Steven, y el camión aparece, conducido por el perro. El Dr. Jolly es golpeado, y Steven es salvado, pero él no es golpeado, y la farola se queda donde estaba. Y luego aparecen dos figuras: la irascible anciana y un personaje tipo Jethro Bodine. Llevan a Steven de vuelta a su cabaña en el bosque, donde la anciana - la vieja mamá - cuida a Steven, y él se convierte en su segundo hijo. Finalmente, Steven se siente tan cómodo que no quiere irse. Así que esa noche, la vieja mamá lo lleva al arroyo para mostrarle algo. Es una escena espeluznante, la tensión se desarrolla como si algo te saltara. Entonces, en el último momento, baja su linterna hacia el arroyo y Steven ve lo que él estaba destinado a ver, su reflejo en el agua. Y la vieja mamá lo arroja al arroyo y comienza a regañarle por ser un cobarde.

Así que eso es lo que se redujo en la versión original de la película, lo que era el mensaje: no seas un cobarde. El final original de “Crime Wave” era muy raro, pero no divertido, exactamente. En lugar de seguir con mi plan y andar en bicicleta a través de diferentes tipos de escenas, estas escenas eran más largas, principalmente silenciosas, y no había ese destello deslumbrante. Hubo risa quizás cinco minutos antes de que terminara el estreno, pero luego las cosas se pusieron muy tranquilas.

Tampoco ayudó un gran fallo técnico en el estreno. De antemano, le dije al proyccionista que tensara la película tan fuerte como pudiera. Lo hizo, y eso causó que la placa de sonido o lo que fuera fallara cuando se llevaban tres cuartas partes de la proyección, alrededor de la mitad de la audiencia vagabundó en el vestíbulo mientras esperaban a que se arreglara. Me di cuenta de que cuando se arregló, muchas de esas personas no volvieron. Así que cuando llegó el final original el cine estaba lleno solo en tres cuartas partes. Fue como estar fuera de la sartén y en el fuego. Después de la proyección volví a mi habitación de hotel, convencido de que la película había sido un fracaso. Estaba muy deprimido. Supongo que me olvidé de lo bien que funcionaron las tres cuartas partes de la película, antes del mal funcionamiento, porque hubo muchas risas durante ese tiempo.

A la mañana siguiente, cuando entré en el vestíbulo del hotel, preguntándome qué iba a hacer con mi vida, pasé por la sala de prensa y alguien dijo: -¿Has visto el “Globe and Mail”? Había esa crítica fenomenal de Jay Scott que dijo algo así como: “Si la gran comedia canadiense nunca se ha hecho, Paizs puede ser la persona que lo haga. Porque “Crime Wave” funciona, chisporrotea, pero al final deja un poco las cosas sin hacer”, y yo estaba de acuerdo. Así que volví a casa decidido a arreglar los últimos 20 minutos de la película. Básicamente, reescribí y volví a rodar para que se pareciera más a las cosas anteriores.

-¿Cuál fue tu enfoque para introducir la comedia en la película?

-Una cosa que hice, fue intentar construir los gags partidos para que la audiencia interactuase. Las recompensas llegan cuando el espectador pone las dos mitades del gag que les di juntas. Era una especie de gag interactivo. Recuerdo que era un gran fan de Gary Larson (un dibujante de “Far Side”), que trabajaba su humor de esa manera. De lo contrario, mi enfoque era inexpresivo. Yo interpretaba con seriedad, sin importar lo absurdo que fuera.

-Háblame de tu trabajo en televisión después de “Crime Wave”.

-Bruce McCulloch es la razón por la que me involucré en “The Kids in the Hall”. Vio “Crime Wave” en la televisión de pago y realmente le gustó, así que consiguió que sus productores me encontraran. Y fue muy afortunado para mí. Realmente cambió el curso de mi vida, ¡quién sabe lo que estaría haciendo ahora de lo contrario! Ya había pasado seis años desde que había hecho “Crime Wave” cuando llegó la llamada, y en ese momento yo estaba un poco derrotado, para ser sincero.

Una vez allí, tuve que aprender en el trabajo, literalmente. Nunca había trabajado con un verdadero equipo. En mis películas, siempre fui yo y tal vez uno o dos o tres amigos de la escuela detrás de la cámara. Principalmente un viejo amigo de la escuela, Gerry Klym. Él era mi hombre del sonido, pero realmente, me ayudó con todo. No tenía precio. También, solía editar en la cámara. No había metraje de cobertura. ¡Ni siquiera sabía lo que era! Grababa los trozos que necesitaba para poder ponerlos juntos como si fuera un rompecabezas. Así que en “The Kids” tuvieron que mostrarme básicamente los entresijos. Pero no fue un problema. Sabían que era mi primer rodaje profesional.

En realidad era mi primera vez dirigiendo material escrito por alguien que no fuera yo, pero para algunos de los sketches podía dibujar sobre cosas que había estado haciendo en mis propias películas. Hay uno llamado “Un viaje a la granja”, escrito por Bruce, que es muy “Crime Wave”, tanto en la música inspirada en los años 50 como en la atmósfera. También diseñé los dibujos de “Mr. Heavyfoot”, para Dave. Así que hay un poco de mí en algunas de sus cosas.

-Después hiciste “Maniac Mansion”, ¿verdad?

-Correcto. Algunas de las personas que habían visto “Crime Wave”, cuando fui a mi entrevista, me trataron de manera especial. Joe Flaherty era muy encantador, tremendamente hilarante. Me rompía constantemente mientras rodábamos, luego se volvía hacia mí y me decía con una gran sonrisa amistosa: -¿Te diviertes? Hice dos episodios. Después de eso, hice un episodio de Shirley Holmes, luego dos episodios de “Once a Thief” de John Woo.

-¿Cómo surgió “Top of the Food Chain” (La parte superior de la cadena alimentaria)?

-Top of the Food Chain fue escrita por dos escritores y productores de televisión, Phil Bedard y Larry Lalonde. Empezaron como la mitad de un cuarteto de comedia en Montreal. Como con el contrato de “The Kids in the Hall”, el guión vino a mí después de que vieran “Crime Wave” en la televisión de pago. Esto fue un par de años antes de hacerla. Llevó un tiempo aumentar la financiación, porque no era la típica parodia de ciencia ficción, era un extraño híbrido. Cuando me preguntaron qué pensé de él en la primera lectura, dije que era una mezcla de “Twin Peaks”, “Petticoat Junction” y “The Naked Gun”. Más tarde, pasé a describirlo como un ornitorrinco, que pensaban que también era bastante preciso. Esa calidad híbrida era lo mejor de “Top of the Food Chain”, pero también era uno de sus mayores debilidades, especialmente para incrementar la financiación. Pero la productora, Suzanne Berger, hizo un gran contacto en Nueva York, un rico banquero que pensaba que sería divertido invertir en una película, así que gran parte del dinero vino de allí. No fue hasta que Campbell Scott firmó que Telefilm se sumó. Eso fue en la última semana antes de la producción.

-¿Cómo se involucró Campbell Scott?

Campbell es un tipo muy inteligente y leído que conoce muy bien sus referencias de cultura popular. “Crime Wave” realmente le atrajo, y realmente respondió a su lenguaje en “Top of the Food Chain” (Parte alta de la cadena alimentaria). Creo que vio la oportunidad de aportar parte del diálogo, porque cuando estábamos filmando, se presentaba por la mañana con cosas que había escrito la noche anterior. Y lo utilizamos casi todo pero era algo hilarante. Por ejemplo, la "parte llena de baches de la ciudad" es toda suya, y los demás actores se contagiaron y la hicieron más larga y absurda. Era absolutamente perfecto para el Dr. Lamonte. Él trajo mucho más que el papel a la película.

-¿Cuánto contribuiste al estilo visual de la película esta vez?

-Ellos querían que le diera la apariencia de “Crime Wave”, e hice todo lo posible, o mejor dicho, el director de fotografía, Bill Wong, hizo todo lo posible. Bill fue también el director de fotografía de la película de John Woo “Once a Thief”, había rodado con Woo en Hong Kong, por lo que era fantástico tenerlo, era muy rápido y sabía exactamente lo que quería. Pero aparte del estilo Technicolor, que fuimos capaces de lograr (que requiere mucho sol para los exteriores, que no tuvimos demasiado), el hecho de que casi nunca moví la cámara y compuse en cuadros, me pareció que no se adaptaba bien del todo a “Top of the Food Chain”, porque había demasiados actores, y era demasiado rígido para ellos confinarlos en el encuadre.

-“Top of the Food Chain” fue una producción mucho más grande que tus películas anteriores. ¿Cómo la ves?

Fue más un escaparate para los guionistas y los actores. En realidad resultó mucho mejor de lo que pensaba porque se basaba en tal cantidad de personas que realmente me preguntaba si funcionaría un guión tan extraño. Incluso cuando estábamos filmando, escuchaba a miembros del equipo e incluso a miembros del reparto expresando sus dudas sobre el resultado. Pero el estreno fue muy bien en el Festival de Cine de Toronto, y todas las críticas fueron favorables. En cuanto a su estreno en salas, se hizo BIEN, tan bien como la gran mayoría de las películas inglesas-canadienses, un par de semanas en el Carlton, y todavía se emite de vez en cuando en el canal Space. Estaba dispuesto a dirigir algo de nuevo, incluso a asumir una película fracasada, si lo fuera, pero la cosa no funcionó.

-En 2005 rodaste tu última película, “Marker”. Háblame un poco sobre ella.

Bueno, la hicimos con muy poco dinero y con un calendario de rodaje muy corto, y se nota. No es una película horrible, pero no pude crear ninguna atmósfera. Todo lo que realmente podía hacer era conseguir los huesos desnudos, y ni siquiera todos ellos.

-¿Nunca has sentido la tentación de hacer otra película siguiendo el estilo de “Crime Wave”?

-La mayor parte de los directores que son capaces de hacer las cosas a su manera en gran medida siempre hacen la misma película una y otra vez. Pero decidí que quería desconectarme de lo que estaba haciendo. Podría haber continuado - tenía más ideas para películas del hombre silencioso, incluso tuve una especie de secuela de “Crime Wave”, pero me detuve. No es que estuviera creativamente seco o que no pudiera conseguir dinero, era porque después de que nadie emitiera “Crime Wave”, ni tan siquiera como película de medianoche, pensé que no iba a llegar a donde quería haciendo más cosas del hombre silencioso. En los festivales podía gustar, pero ahí es donde iba a terminar su recorrido. Era muy ambicioso en ese momento, y quería que mis películas se proyectaran en el teatro local. Hice algunas elecciones que probablemente marcaron el camino ocasionalmente desigual de mi carrera post “Crime Wave”, no volver a ser protagonista en mis películas, no más hombre silencioso, ni más narrador, y tenía que tener historias reales, no vi otra opción. Y todavía creo que no la tenía

Fuente: <http://www.canuxploitation.com/interview/paizs.html>

LES COEURS VERTS (Corazones desnudos) (1966) Édouard Luntz

El cine kinky vivió su edad de oro en la España de los 70-80, quizás porque la España de los 70-80 era muy kinky de por sí. Era un cine que se retroalimentaba de la calle, y que arrasaba en los cines de barrio de sesión doble. En cada barrio de la periferia había un Torete, un Vaquilla, un Pirri, no eran anti-héroes cinematográficos, eran personajes cercanos, creíbles, reales. El género no ha sobrevivido por una razón de peso, porque ninguna de esas películas, ni tan siquiera “Deprisa, deprisa” (1981) de Saura, tenían calidad formal, eran productos de usar y tirar hechos deprisa y corriendo. El origen, al margen de la picaresca del Siglo de Oro, se podría establecer en “Los olvidados” (1950) de Buñuel, pero el quinquenio está muy extendido, en Italia “Accatone” (1961) de Pasolini, en Estados Unidos “Rumble Fish” (1983) de Coppola, y en la modosita Francia “Terraine vague” (1960) de Carné, y “Los corazones verdes” (en España se tradujo como “Corazones desnudos”), la mejor de todas, formalmente hablando, la más bella, sin caer en el esteticismo, la más sobria, la más honesta, todos son actores no profesionales que inventan sus propios diálogos, a medio camino entre el Free Cinema (“A kind of loving” (1962) de John Schlesinger) y la Nouvelle Vague (“Mauvaises fréquentations” (1964) de Eustache, que participa en el montaje). Con el añadido de la canción más conocida de Sergé Gainsbourg, “Je t’aime... moi non plus”, en su versión instrumental, anterior a la cantada por Jane Birkin. Una película punk sin estridencias, el retrato más fiel, neorrealista, de todas las generaciones perdidas, siempre a medio camino entre el nihilismo y el ninismo.

“Imaginad a un cineasta cuya poesía recuerde las más bellas páginas de Jean Genet (las de “Nuestra-Señora-de-las-Flores” o “Querelle de Brest”), y la comprensión de los fenómenos sociales próxima a la de un Edgar Morin, transportado por el ensueño y la gracia... Imaginad a un cineasta que rompe con la sempiterna tradición burguesa, que busca ir más allá de sus propias narices, sin caer en el intelectualismo, sin creerse investido de la mirada del moralista o del padre patrón. Este cineasta que sabe acampar, describir y hacer vivir a seres que no son de una pieza, almas inquietas, románticas y amargas, cuerpos que sienten simultáneamente una serie de deseos contradictorios, se llama Édouard Luntz. [...] En definitiva, “Corazones desnudos” da al joven cine francés una dimensión que le faltaba: la del reportaje poético, a partir de una realidad tratada hasta aquí por espíritus planos, moralistas. Por primera vez, sabemos lo que significa la huida y la angustia, y que la violencia y la brutalidad pueden nacer de la consternación.” **Henri Chapier**

AELIA (1986) Dominique de Rivaz

La historia de amor, correspondido, entre una estatua y una recién casada, entre el amor pagano y el amor místico, entra la forma y la carne. Un corto que pondrá cachondos por igual a los amantes de la carne, del pescado, y de la bollería fina. La estética, la razón, al servicio de la sensualidad, del sudor. Una película medieval, esclava, realizada con el pudor de una virgen en su noche de bodas. Dominique de Rivaz, debutante en el cine por la Puerta Grande.

MOTFORESTILLING (Objeción) (1972) Erik Løchen

Ningún cinéfilo en su sano juicio podría decir sus 10 películas noruegas favoritas, por una razón de peso, no hay 10 grandes películas, ni tan siquiera 5, siendo honestos solo hay 2 (tampoco seamos injustos del todo, las directoras Astrid Henning-Jensen, "Ukjent Mann", y Anja Breien, "Hustruer", son tirando a buenas, y también está el director de animación Ivo Caprino, "Flaklypa Grand Prix") y ambas del mismo director, Erik Løchen ("Jekten"), al que algunos califican como el Godard noruego, y que en el caso de "Motforestilling" no le viene grande, porque es una película meta-cinematográfica con la grandeza, anarquía, de una "Vivir su vida", de una "Pierrot le fou". Una especie de rayuela, de puzzle, que puede ser construido, deconstruido, a gusto del espectador. No hay una historia, narración convencional a la que aferrarse, ni tan siquiera un género concreto, ¿cine bélico, político, negro, romance, comedia negra, cine dentro de cine, sociológico, neorrealista, experimental? Todos y ninguno, Erik Løchen deja todas las posibilidades, todos los hilos, abiertos, también formalmente. Difícil encontrar una película más original, libre, extraña, fascinante, bella, y a la vez más rigurosa en la forma, no es una chapuza amateur, indie, la fotografía, el montaje, el sonido, las actuaciones, son de lujo. 120 planos, 5 actos barajables, que demuestran que el cine es algo específico que bien hecho no tiene nada que ver con ni con la literatura, ni con el teatro.

DIE REISE NACH LYON (El viaje a Lyon) (1980) Claudia von Alemann

Por lo visto las psicofonías son ecos del pasado congelados en las rocas, en las paredes, una forma de insertar el pasado en el presente a tiempo real. Los historiadores, los biógrafos, tratan de resucitar a personajes de la historia basándose en sus escritos, en sus fotografías, y en lo que han escrito de ellos. Una forma canónica que a la protagonista le parece insuficiente, frustrante. Ella considera que los personajes de algún modo dejan su impronta en los lugares donde han estado, que acudir a ellos es acercarse a su esencia, comprenderlos. Que para plasmar una vida hay que vivir, que las ideas siempre tienen un sustrato vital, una justificación, presente. Que para encontrarse a uno mismo hay que encontrar a los demás, huyendo de las personas cercanas, de la zona de confort. La distancia, la soledad, como forma de conocimiento. El pasado, ajeno, como método privilegiado para iluminar el presente, propio. La protagonista se borra, y viéndose en el espejo de los demás, de Flora Tristan (1803-1844), la activista por los derechos de la mujer, de los humillados y ofendidos, descubre que no es feliz, que hasta ahora no ha sido ella misma. Un aprendizaje de la soledad, de la independencia, que nadie dijo que fuera fácil, seas hombre o mujer. En apariencia una película crepuscular, nostálgica, contemplativa, en realidad una película de aprendizaje, de superación, de baja intensidad, en la que la vida, las personas, sus rutinas, su cotidianidad, se van filtrando poco a poco hasta convertirse en una costumbre, en personas de carne y hueso.

Lo mismo que la ciudad, Lyon durante los meses de agosto de 1978 y 1979, que paseo tras paseo, vagabundeo tras vagabundeo, a la manera de Antonioni en “La noche” (1961), va cogiendo cuerpo, carácter. Personalidad, verdad, que solo tienen los barrios tradicionales, aquellos que van envejeciendo, deteriorándose, con las personas, a su mismo ritmo, que no disimulan su decrepitud con colorete, con monumentos y edificios singulares. En este caso el popular barrio obrero de la Croix-Rousse, en la actualidad templo del postureo posmodernista, que a ciegas recuerda a Lisboa por sus calles en cuesta, aunque sin su luz, ni sus tranvías. No es lo único que recuerda a Lisboa, con la película “En la ciudad blanca” (1982) haría un díptico perfecto, aunque la película de la alemana Claudia von Alemann sea muy superior, de hecho es una de las 10 (¿5?) mejores películas realizadas nunca por una mujer. Con decir que ninguna película de Akerman (es mucho mejor que “Les rendez-vous de Anna” (1978)), Duras o Rivette es superior, o que es la mejor película, cuento moral, de Rohmer, debería bastar para contextualizar su grandeza, también para resaltar la pobreza, mediocridad, de otros, “En la ciudad de Sylvia” (2007) de Guerín, o su remake encubierto “Marseille” (2004) de Angela Schnanelec. Si no os basta, centraros en la fascinante protagonista, la lionesa Rebecca Pauly, un dechado de elegancia, de delicadeza, de inexpresividad, enamoró a Wenders, que la desperdició en “El estado de las cosas” (1982), y a Raoul Ruiz, que también la desperdició en “El territorio” (1981).

THE GODDESS OF 1967 (La diosa del asfalto) (2000) Clara Law

A los niños de los 70 no nos fascinaban los Ferraris ni los Porsches, la marca que nos volvía locos era Citroën, la razón es fácil de explicar, su suspensión hidráulica. Cuando un Citroën aparcaba y se venía abajo como una nave espacial que aterrizara, o cuando arrancaba y se hinchaba como un globo, los niños observábamos la maniobra embelesados, el coche tenía vida propia, era un Transformer. Además de eso nos fascinaba su estética, sus formas redondeadas, afiladas, el Tiburón (el DS 23), la Cirila (el famoso Dyane 6), nos dejaban con los ojos turulatos, al borde del atropello. Pues bien, el co-protagonista de esta película, o protagonista absoluto, es un Tiburón rosa, la Diosa del título (Déesse, DS), el mismo modelo que nos puso los dientes largos en “El silencio de un hombre” (1967) de Melville, a la que hace un pequeño homenaje. El resto, si es que necesitáis más, yo ya no lo necesitaría, es una comedia negra australiana, aunque la directora sea china, del tipo “Love Serenade” (1996) de Shirley Barrett, del tipo Jarmusch, con estructura Egoyanesca, morbo a lo Cronenberg, extrañeza a lo Lynch, posmodernismo a lo Wong Kar-Wai, bailecitos a lo Tarantino, y onirismo oscuro a lo “Léolo” (1992) de Lauzon, a lo “La piel que brilla” de Ridley. Resumiendo, un cómic de autor, un cuento clásico, al límite del esteticismo arty, publicitario, videoclipero, luminosamente sórdido como las road-movies sureñas de los franceses Mezzo & Pirus. Si no os enamoráis de la fragilidad-fortaleza de Rose Byrne, de pelirroja de palo, de ciega de palo, hacéroslo mirar.

DÉJÀ S'ENVOLE LA FLEUR MAIGRE (Ya vuela la flor marchita) (1960) Paul Meyer

Da lo mismo el tiempo que lleves trabajando, o simplemente viviendo, en el extranjero, siempre tendrás la sensación de que es algo provisional, temporal. El inmigrante económico, salvo los niños, nunca se adapta, aunque lo finja hablando, chapurreando, el mismo idioma. En tu país puedes ser la persona más segura del mundo, en cuanto pisas tierra, lengua, extraña, te conviertes en un niño observado el primer día de colegio. Si el cambio es de un país de sangre caliente, Italia, a uno de sangre fría, de horchata, Bélgica, las posibilidades de sentirse integrado son las mismas de que un huevo se acabe pareciendo a una castaña. La frialdad, exceso formal (en el buen sentido, no es esteticismo gratuito), de la película transmite muy bien esa extrañeza, ese estar dentro de un decorado que no es el tuyo. Una contención emocional idéntica a la que experimenta el trasterrado, que siempre tiene que estar midiendo sus pasos, sus emociones, sus palabras, para no llamar la atención, para no hacer el ridículo, para no sentirse humillado por los crueles aborígenes. Un autoanálisis consciente, constante, que acaba matando cualquier atisbo de espontaneidad, de personalidad. Fuera del territorio de nuestra infancia, todos somos huérfanos. Paul Meyer perseveró en el tema de la emigración con una serie para la televisión flamenca, “Los trabajadores extranjeros” (1964-66), centrada esta vez en los sufridos curritos españoles. La película está rodada en el barrio de Borinage, el barrio marginal de los extranjeros, del que ya se encargaron Ivens y Storck en 1933, “Miseria en Borinage”, y posteriormente Boris Lehman firmando su réquiem en “Magnum Begynasium Bruxellense” (1978). Si os sirve de aliciente, Antonioni, De Sica, Rossellini, Visconti, se entusiasmaron con ella, como para no.

MITT HEM ÄR COPACABANA (Copacabana es mi hogar)
(1965) Arne Sucksdorff

Que la historia del cine, escrita por americanos y franceses, no es justa no se le escapa a nadie, si ésta película la firma De Sica, Rogosin o Morris y Orkin, ahora mismo sería considerada de culto por la crítica francesa, y por todas las aledañas, seguidistas, por supuesto incluyo la española, pero como la firma un sueco, y encima está en brasileño, pues ni los brasileños la conocen, y eso que es infinitamente mejor que la mundialmente conocida “Ciudad de Dios”, que no deja de ser un remake encubierto. Aunque la diferencia con De Sica (“El limpiabotas”) o con Engel y Orkin (“El pequeño fugitivo”) es que aquí los niños de la calle son niños de la calle de verdad, son modelos no actores, y las historias, anécdotas, que interpretan están basadas en sus propias experiencias. Esa alegría del que no tiene nada, esa soltura, desenvoltura, solo se consigue pateándose las aceras desde el nacimiento. Alegría porque a pesar de que son niños de la calle, de que salen favelas, de que hay miseria y muerte, lo que no hay es pesimismo, desesperanza, los niños son niños y se pasan el día jugando, riendo, hasta cuando trabajan cantan. Maravillosa la batalla de cometas, un prodigio de montaje. Se nota la libertad del incipiente Cinema Novo brasileño, pero sin su fatalismo, distopismo, ni su cutrerío formal de cámara en mano, aquí hay trípode y fotografía, y prima la poesía, la belleza, sobre la política, la crítica. Digamos que es la antítesis de la pornomiseria, aquí no se busca dar pena, lástima, ni despertar la conciencia social, o no solo. Eso sí, sin llegar a los extremos de buenismo, de qué maravillosa es la pobreza, de Pasolini. Aún así fue mal vista por ofrecer una mala imagen de Brasil, ya se sabe que los trapos sucios se lavan, o se esconden, en casa. La película fue subvencionada por la UNESCO (estuvo a punto de encargarse Reichenbach), que contrató a Arne para formar a directores en sonido directo. Allí se quedó y se casó con una brasileira. Los que consideren que el cine fronterizo (ficción que parece documental, documental que parece ficción) es una creación posmoderna que se pase por aquí y deje las orejeras en la puerta.

VON WEGEN SCHICKSAL (¿Es esto el destino?) (1979) Helga Reidemeister

Hay películas valientes, suicidas, y fuera de categoría, las catárticas, las que sirven de exorcismo individual y colectivo, lo que viene siendo una película testimonio generacional. Irene, lo mismo que Lola Herrera en “Función de noche” (1981) de Josefina Molina, se abre en canal, se expone al límite de la humillación personal, para tratar de despertar a toda una generación de mujeres de posguerra (las similitudes entre Alemania y España son absolutas) que hicieron del deber, de la abnegación, del sacrificio, su modo de vida. Mujeres que se olvidaron por completo de sí mismas para volcarse en cuerpo y alma a las necesidades de los demás, del padre patrón, y de la familia, que le pagan esa dedicación, sumisión, con reproches, con desprecios. Mujeres que ni desean ser libres porque les han enseñado desde la infancia que la libertad solo conduce a la infelicidad, al señalamiento social. Mujeres que cuando abren los ojos y quieren ser independientes se encuentran totalmente perdidas porque no tienen ni formación ni seguridad en sí mismas. Una generación perdida cuya única lucha, obsesión, era que las futuras generaciones de mujeres no cometieran los mismos errores. Una generación que sacrificó la paz familiar, la sacro santa imagen de madre sobreprotectora, para que sus polluelas pudieran volar solas, y si su elección era esa, a solas. Una generación que tuvo que romper con el pasado, que luchar contra toda una sociedad, todo un sistema, y a mayores contra sí mismas, contra el sentimiento de culpa. Una lucha que casi nadie valora, ni tan siquiera sus propias hijas, que le dan lo más grande en la película. El strip-tease emocional es tan brutal que a veces hasta incomoda, pero es completamente necesario, las preguntas de la directora van al centro del conflicto, y el conflicto estalla, el primer paso para la sanación, la resurrección como mujer, como persona. La mujer del principio no es la misma mujer del final, y entre medias hemos asistido a uno de los ejercicios de honestidad cinematográfica más salvajes, auténticos, de la historia del cine. En el que la propia protagonista participa en todo el proceso, incluido el montaje, porque la directora no quería hacer una película sobre la gente, sino con la gente. La pista me la dio Marguerite Duras, que quiso distribuir la película por su cuenta en París, junto con “Wanda” (1970) de Barbara Loden, una pena que no conociera “Función de noche” (1981) porque entonces hubieran sido tres.

"Todo lo que le ha sucedido a esta mujer es corriente: cuatro maternidades, malos tratos del marido, divorcio, juventud enteramente sacrificada a los niños, voluntad de amar, ineptitud trágica para expresar este amor, el naufragio en la noche, en un silencio casi total. Esto sucede en el corazón de Alemania, dentro del proletariado mal avenido de la Alemania de posguerra (...). Nada pasa en esta película excepto el cine, la fabulosa explosión de este silencio gracias a la cámara, la traducción, por parte de esta mujer, Irene, de este silencio en un lenguaje jamás concertado, que se descubre bajo la cámara, como bajo el efecto de una droga." **Marguerite Duras**

“Mi película más reciente, VON WEGEN SCHICKSAL, está completamente empobrecida en términos de presentar las relaciones entre el mundo interior y exterior. No queda nada del mundo exterior. Como resultado de las condiciones materiales de producción de la película. VON WEGEN SCHICKSAL me obligó a escenificar situaciones psicológicas. La protagonista, Irene Rakowitz, insistió en que si la película presentaba solo una verdad a medias, no valdría para nada. Pero presentar toda la verdad exige un esfuerzo enorme y, por su parte, el compromiso de revelarlo todo. Subestimó lo que significa tener focos, cámara, un camarógrafo y un técnico de sonido todo el tiempo. Todavía esperaba encontrar la verdad, pero bajó las cortinas. No vi otra posibilidad que provocarla, superar esas inhibiciones. Se me ocurrió una especie de puesta en escena para construirle un puente para que pudiera olvidar toda la situación alienante. Por supuesto, quería sacar a la luz problemas muy particulares. Con esos temas, no me vería obligada a montar escenas. Sin embargo, el final de VON WEGEN SCHICKSAL le parece artificial y optimista al público. (...) Sabía que la película con Irene Rakowitz tendría un final más positivo. Huérfana a los dos años, fue criada por padres adoptivos en un ambiente pequeño burgués. Pudo terminar el primer año de la escuela Gymnasium (aproximadamente equivalente a terminar el quinto grado en los EE. UU.) Y luego se convirtió en aprendiz de sirvienta. Después de su matrimonio, trabajó en una fábrica textil y en otros trabajos ocasionales. Las hijas de Rakowitz terminaron el primer año de Gymnasium. Tenían oportunidades completamente diferentes. Además, nunca tuve la intención de analizar la situación de Irene Rakowitz como el estudio de un caso. Quería mostrar de dónde viene su fuerza para seguir viviendo. Durante el rodaje estuve bajo una presión terrible, ya que Irene Rakowitz constantemente quería saber cuál era el objetivo de toda la película. Pensó que no tenía ningún sentido si solo veía en ella su propia miseria: "Si otras personas no reciben un puñetazo o un empujón, entonces todo es basura". Esas eran sus demandas, y siempre trato de apegarme muy de cerca a las necesidades de las personas con las que trabajo. Además, analizar en una película la ruptura de una familia en nuestras circunstancias sociales exige que los espectadores salgan con una actitud esperanzada. Tenemos que reconocer que es necesario trabajar en este tipo de vida familiar antes de que podamos emanciparnos. No vivimos en una época que pueda permitirse películas derrotistas; quería ser constructiva. Creí, al principio, que podría ayudar a Irene. Pensaba que una película que afronta realmente los problemas puede contribuir a resolverlos. Nueve años después, tengo más reservas sobre este punto. Sé que no podemos resolver nada y que, en el seno de un conflicto muy amargo, solo brindamos el apoyo momentáneo de la reflexión. A Irene, no la he perdido de vista y a veces estoy triste porque la película en sí no ha cambiado nada dentro de esta familia.” Helga Reidemaster

IL DEMONIO (El demonio) (1963) Brunello Rondi

El Giallo (el cine negro-terror a la italiana) entre uno y diez me gusta cero, siempre me ha parecido puro fuego de artificio, esteticismo, simple explotación, tanto de las mujeres como de los espectadores. Razón por la cual nunca vi esta película, por dos prejuicios evidentes, por el título creía que era una película de terror (inspiró “El exorcista” (1977) y a Argento y Fulci, que obviaron la parte de crítica social para llevársela al terreno del espectáculo), un género que me resbala por completo, salvo en su versión astracanada, infantilada, la Universal (años 30-40) y el terror mejicano (años 50-60), y por el director, Brunello Rondi, habitual del Giallo y del cine de destape (fue asistente de Rossellini y Fellini, ideó las mejores secuencias de “La dolce vita”), tanto monta monta tanto. Juntados los dos prejuicios la posibilidad de que me interesara la película rozaba la nulidad. Craso error, porque la película es de terror sociológico, como “¿Quién puede matar a un niño?”, un ensayo sobre el marginado, sobre el inadaptado, sobre el enfermo mental, sobre las supersticiones, rituales y atavismos pagano-católicos, en Italia se confunden, vade retro sexo, vade retro feminismo, que utiliza como vehículo formal una extraña combinación entre neorrealismo apasionado a lo Germi, aunque sin distancia irónica, y documental etnográfico a lo Mingozzi (“Taranta”, 1962), a lo Luigi di Gianni (“Magia Lucana”, 1958), el director estuvo asesorado por el antropólogo especialista en Lucania Ernesto De Martino. La actuación de la bellísima israelí Daliah Lavi, Purificada, una mezcla perfecta de la sensualidad de Estefanía Sandrelli y la gravedad de Charo López, de Lucía Bosé, es sobrenatural, hace completamente creíble, verosímil su encoñamiento nivel Dios. Por supuesto en la ultra-católica, talibán, Italia de la época la película fue demonizada, reforzando la tesis de la película.

“En mis películas siempre hay personajes femeninos que comunican sus neurosis a través del erotismo. A menudo me veo interesado en la exuberancia del amor destructivo, que furiosamente arrasa todo lo que haya alrededor. Los críticos italianos por lo general confunden mi atención al erotismo femenino con explotación, que en todo caso es sobre la neurosis.” **Brunello Rondi**

BRUXELLES-TRANSIT (Bruselas-tránsito) (1982) Samy Szlingerbaum

Película histórica desde el presente, no hay una recreación histórica, solo gente vestida de época cruzándose con gente vestida actual. Una película de tránsito, de transiciones, de esperas, de espacios vacíos de significado, espacios de no vida, la eterna diáspora de los judíos, siempre en tierra de nadie. Reconstruir el pasado desde el presente, tratando de encontrar su huella en los espacios presentes, como hizo Lanzmann en “Shoah”, Terence Davies en “Voces distantes”, o Jomí García Ascot en “El balcón vacío”. Dejando que sea la palabra, la voz en off, la que construya el hilo que une presente y pasado, y el espectador el que llene los espacios vacíos, los rituales cotidianos de los exiliados, como en las mejores películas de Marguerite Duras o de su amiga Chantal Akerman (la primera parte es mejor que “News From Home”), con la que rodó a medias su primer corto, “Le 15/8” (1975), y colaboró en “Je tu il elle” (1974) y “Toute une nuit” (1982). La memoria siempre se construye desde las cenizas, desde las ruinas.

LA PROVINCIALE (La provinciana) (1953) Mario Soldati

Nadie está contento con lo que tiene, ni el pobre, ni el rico, ni el mediopensionista. La única diferencia es que el pobre está expuesto a muchísimas más humillaciones, diarias. El ser humano es insatisfecho por naturaleza, y es incapaz de valorar lo que tiene, prima lo que no tiene. Que en su imaginación colmará todos sus sueños y aspiraciones. En realidad los objetivos cumplidos son otra fuente más de frustración, de decepción, tampoco eran para tanto, su satisfacción es muy pasajera. La única riqueza en esta vida es saber qué hacer con tu tiempo, no necesitar de nadie para llenarlo, para rellenarlo. No necesitar entretenerse por no estar aburrido. La desgana, el tedio, es la mayor fuente de conflictos, sobre todo sentimentales. El agonías, el quejica, a falta de talento, o imaginación, para hacer su vida soportable, suele tirar de instintos, sexuales, los únicos que no necesitan de ningún tipo de voluntad, de esfuerzo. El infiel es un pobre hombre, mujer, alguien profundamente infeliz que no sabe qué hacer con su vida, con su tiempo. De todo esto va la película, de cómo tomamos decisiones solo por inercia, para fingir que estamos vivos, para convencernos a nosotros mismos de que las cosas se compensan entre sí, que las frustraciones son menos si le buscamos sucedáneos. Aunque intuyamos que un clavo no saca a otro clavo porque nunca son del mismo calibre, suele haber cierta holgura. La película es engañosa, puede dar la impresión que en el fondo es optimista, que ilustra el dicho de que solo valoramos las cosas que tenemos cerca cuando estamos a punto de perderlas, pero es más bien la constatación de que solo ves lo que tienes al lado cuando ya has perdido la fe en que las cosas pueden cambiar, mejorar. Digamos que aceptar la realidad es conformarte con la pedrea, mejor mal acompañado que solo. Nadie se cree que el profesor universitario de carrera académica ascendente, amará, finalmente se sentirá completo, al lado de una perfecta ignorante. Nadie se cree que una materialista provinciana con aspiraciones a mujer de mundo, amará, finalmente se sentirá completa, al lado de un anti-hedonista, de un hombre que solo es feliz entre sus libros. La imagen de los dos de espaldas en el balcón, ella apoyada en su hombro, no es un final feliz, es la asunción de una derrota, el más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer, porque ya no se cree en la existencia de lo bueno. Toda esta tragedia cotidiana, universal, Mario Soldati la narra con eficaz contención, con absoluta brillantez formal, salvo las ridículas transparencias. Gina Lollobrigida demuestra de nuevo que de las grandes mujeronas del cine italiano, léase Loren, Cardinale, Pampanini, era la más dotada para la interpretación, para la sutileza, para la tristeza.

MAGNUM BEGYNASIUM BRUXELLENSE (Magna Beguinesa Bruselense)
(1978) Boris Lehman

Los beguinajes son una especie de conventos, de comunas, aunque por su estructura se asemejan más a las casas cuartel de la Guardia Civil, en los que residían las beguinas, una asociación de mujeres cristianas que dedicaban su vida a la creación y al cuidado de los demás. En uno de estos antiguos beguinajes se asienta el barrio de Béguinage en Bruselas (Bélgica), un barrio en proceso de transformación, de modernización, cuando se rodó la película. Luego hablamos de una película crepuscular, testamento, que recoge un mundo en trance de desaparecer, como “Daguerrotypes” (1975) de Agnès Varda, “Die Reise nach Lyon” (1980) de Claudia von Alemann, “Souvenirs de Madrid” (2009) de Jacques Duron (y Fabienne Morel) o “Los naufragos de la casa quebrada” (2011) de Lorenzo Soler. Hasta aquí el contexto, el texto una colmena de 30 historias, de 150 personas, que van de la infancia a la vejez, que a base de sobrias pinceladas en blanco y negro con fogonazos de color, acaban por constituir un mosaico descriptivo, observacional, del espíritu del barrio. Un barrio popular, obrero, con un importante tejido asociativo, cultural, un barrio de los de antes, de ambiente familiar, pueblerino. El observador silencioso, paciente, que realiza esta fascinante película es el introvertido Boris Lehman, compañero de correrías cinematográficas de Chantal Akerman, un director que ha hecho la evolución inversa a lo que me gusta, valoro, ha pasado de centrarse en los otros, en sus gestos, a fijarse en exclusiva en el yo, el tipo de involución que tanto le gusta a los críticos, egocéntricos, narcisistas, vocacionales.

“De hecho, Boris Lehman ha filmado lo que no se filma, lo que jamás se filma, lo que no parece interesante filmar y que sin embargo se vuelve apasionante.” **Henri Storck**

VOLGEND JAAR IN HOLYSLOOT (El próximo año en Holysloot)
(1963-1983) Emiel van Moerkerken

El ejercicio de humor negro más alucinante de la historia del cine, probablemente también el más cinestático, cinético, lo que viene siendo movimiento, y solo movimiento. Y como el movimiento se demuestra andando, que mejor que empezar riéndose de uno mismo, el ciego protagonista es el propio director, un cachondo mental, formal. El corto, basado en una historia del propio director, incluye un guiño, revancha, a Buñuel (en concreto a la escena de “La edad de oro” en la que el protagonista daba una patada a un ciego), que como buen birojo, no soportaba a los ciegos porque decía que tenían mal mirar, una verdad incontestable. Despedirse del cine con esta genial muestra de sarcasmo es llegar al cielo con la cremallera bajada. El rodaje duró la friolera de 20 años, discontinuidad que no se aprecia en la forma, es evidente que era el proyecto soñado de toda una vida. La película favorita de la ONCE, si pudieran verla.

REISENDER KRIEGER (Guerrero viajero) (1979) Christian Schocher

En mi cerebro una cinematografía empieza a tener cierta consistencia cuando puedo redactar mi lista de 10 películas favoritas sin estirar demasiado la cuerda, ni incluir tres películas de un mismo director. Lo que me pasaba con Suiza hasta hace muy poco, a la que identificaba casi en exclusiva, como la gran mayoría de cinéfilos, con Alain Tanner, el director fetiche de los directores españoles de la Transición. Pues bien, Alain Tanner sigue siendo mi director suizo favorito, pero mi película suiza favorita ya no es en exclusiva “Messidor”, le acompañan “Les petites fugues” y ésta, la película que el primer Wenders hubiera soñado hacer, si hubiera nacido con sentido del humor claro está. Un humor marciano, subterráneo, de cara de palo, las carcajadas en Suiza son de mala educación. No hay nada más opuesto a un latino que un suizo, para comprender mejor las diferencias ver “Siamo italiani”, un retrato de la emigración italiana en Suiza. Formalmente, como buena película de itinerario, como buena road-movie, está construida a base de retazos, de agujeros, de transiciones, de codas, de encuentros y desencuentros con las nuevas generaciones, la campesina Nausícaa y el batera Telémaco. Hablamos de la triste, anodina, patética, vida de un representante de productos cosméticos (una metáfora de la insulsa hipocresía suiza), y como todo comercial, los tiempos muertos, las pausas, los desplazamientos, la soledad, constituyen el núcleo, la esencia, de la frustrante jornada laboral. Luego el tema, la alienación, la incomunicación, pide, exige, su forma, no es solo cine formalista aunque lo parezca. Una película decadente, elíptica, elusiva, amateur (actores aficionados, luz natural, cámara en mano (Clemens Klopfenstein, el director de “Transes”) y ausencia de diálogos escritos), que deja la historia y la psicología a cargo del espectador. Eso sí, sin dejarle sin mimbres para ello, las piezas están servidas, o al menos enunciadas, el existencialismo, el nihilismo, la apatía, no necesita plantillas, escenas, ni esconder la cámara. “Reisender Krieger” es la trastienda de Suiza, su cara-b, nocturna y emigrante (incluso hay una actuación en directo de los zamoranos “Los 2 españoles”, sí, los de la sintonía de “El Chiringuito de Jugones”, y de los leoneses “Los Condors”), “Messidor” en el chasis, “La Odisea” de Homero realizada por Cassavetes.

TRANSES – REITER AUF DEM TOTEN PFERD
(Trances - Jinete en un caballo muerto) (1982) Clemens Klopfenstein

“En las películas normales, los travellings de avance generalmente solo funcionan como intercalaciones y a menudo son frustrantemente breves para mí. Cuando comencé a hacer “Trances”, decidí cambiar las cosas por una vez y hacer una película de viaje-escape solo de esa manera, sólo mirando hacia adelante, una especie de cámara totalmente subjetiva. Alguien sueña con irse... y se va. Lo importante es la cualidad hipnótica del punto de fuga que tenemos ante nosotros en el horizonte, ese punto que, a pesar de toda nuestra velocidad, siempre permanece alejado de nosotros a la misma distancia. Ese punto nunca se puede alcanzar; el propósito, el objeto debe ser el viaje, el movimiento, querer dejarse caer en el punto de fuga, el punto de fuga. Si en mi película anterior “Geschichte der Nacht” (1979) miraba alrededor de habitaciones vacías, ruinas, era una película arqueológica, “Trances” es tectónica, geológica: un viaje a través de un continente, una travesía, de costa a costa y una pérdida final del yo en una llanura prehistórica y árida.” **Clemens Klopfenstein**

“Un hombre hace lo que otros solo sueñan: lo deja todo y se embarca en un viaje sin fin. Está hipnotizado por el punto de fuga en el horizonte, que a pesar de todo el frenesí siempre se mantiene a la misma distancia de nosotros. No puede ser atrapado, el sentido, la meta debe ser conducir, moverse, querer dejarse caer en el punto de fuga.”
Dieter Neuschäfer

ALEXANDRE (Alejandro) (1983) Jean-François Amiguet

Los años 70-80 fueron la Edad de Oro del cine suizo, una eclosión inesperada que fue una especie de excrecencia depurada de la nouvelle vague francesa. Digamos que fueron el estímulo cinéfilo, el modelo, pero los suizos lo llevaron a una dimensión más adulta, melancólica, nihilista, menos ensimismada, escapista, cinéfila. La nueva ola suiza no es tan infantil, egocéntrica, autista, como la francesa, mira también hacia fuera, recoge el espíritu, la desorientación, de una época. Es un cine generacional que no se mira constantemente al ombligo, hay un poso común, también en la forma. Sus rupturas son menos aparentes, aparatosas, no hay una intención descarada de matar al padre. En lugar de provocar, de jugar con el lenguaje, lo cuestionan, desdibujando la frontera entre ficción y documental, adelantándose en décadas al posmodernismo. Pero como lo hacen con cierta elegancia, sutileza, nadie les ha tenido en cuenta, lo mismo les ha pasado a los visionarios belgas. Amiguet arrastra el estigma del Rohmerismo, deuda que nunca se ha encargado de ocultar, sobre todo en sus siguientes películas, y nadie se ha parado a analizar si las diferencias son mucho mayores que las semejanzas. De emparentarle con alguien sería más bien con Rivette, por su capacidad de generar misterio, extrañeza, o con Eustache, por su forma de abordar las relaciones amorosas, la masculinidad, de una manera menos convencional, Rohmer es más cuadrulado, teatral, machista, su aparente azar es hipercontrolado. Amiguet, al menos en esta película, no tira solo de enredos amorosos, se deja llevar más bien por la nostalgia, la soledad, de hecho el objeto de deseo apenas aparece como fantasma, no hay un trío, un cuarteto, que dinamice la película, que confronte a los amantes, solo dos personas que tienen miedo a cerrar una historia amorosa en la que en el fondo ya no creen, no siempre el que se va es quien se ha ido. Dos frágiles amantes que entablan una relación ambiguamente amistosa, bajo la excusa del hilo de Ariadna. Aquí no hay solo diálogos ingeniosos, literatura, sensualidad proto-adolescente, calentones pequeño-burgueses, priman las miradas y los silencios, las elipsis, nada que ver con las largas secuencias de Rohmer, con su falsa espontaneidad, se nota la mano de la guionista Anne Gonthier. Es más Antonioniano que Rohmeriano, más existencialista que vitalista, de hecho recuerda a uno de sus mejores alumnos, "Irene, Irene" (1975) de Peter del Monte. Las incertidumbres del corazón tratadas con tranquilidad otoñal, crepuscular.

"Es una forma distinta de ver la realidad de dos hombres de treinta años. Por un lado, hasta ahora se había hecho películas sobre cómo veían las mujeres la llegada a esa edad, ahora es el punto de vista de los hombres, y por otro es una forma distinta de tratar la relación entre dos hombres, que también pueden emocionarse, ser frágiles. Lejos de esas imágenes que siempre presentan al hombre como un ser viril, triunfador. Hace quince años, poetas como Jacques Brel cantaban al amor con palabras dramáticas y desesperadas. Adoraba eso. Hoy, otras voces me tocan, las de Alain Souchon o Michel Berger, que cuentan las mismas penas amorosas sin tomárselas demasiado en serio, jugando con la ironía. Creo que es en esos cantantes donde se puede descubrir mejor la expresión de una sensibilidad propia a los años 80. Y es igualmente el tono que hemos querido dar a la película. El hombre está confrontado al discurso femenino o feminista. No tiene su propio discurso. Durante siglos, la situación y el estatus del hombre en relación a la mujer estaban establecidos, fijados claramente. Hoy, eso naufraga un poco." Jean-François Amiguet

LES CORBEAUX (Los cuervos) (1966) Gisèle (y Nag) Ansorge

Pongo el nombre del marido entre paréntesis y no simplemente enlazados con un “y” porque aunque hagan las películas conjuntamente, me niego a conceder la misma importancia a quien se encarga solo del montaje mientras la otra persona se deja los ojos haciendo los dibujos con arena y moviéndolos fotograma a fotograma, 24 movimientos distintos por segundo. Repito, con arena, en concreto arena de cuarzo negra (que Gisèle utilizaba para pintar cuadros), una de las técnicas de animación más fascinantes, complicadas (no hay posibilidad de marcha atrás, no hay diseño previo ni posterior, los dibujos se van autodestruyendo en cuanto los filmas), cuando se hace bien, cuando se hace mal es lo más parecido al gitano con la cabra, pongamos el 90%. Supuestamente la pionera de esta técnica es la canadiense Caroline Leaf con la insulsa “Sand, or Peter and the Wolf” (1968), y ésta obra maestra es de 1966, tras tres años de experimentos (por casualidad utilizaron arena para simular el flujo sanguíneo en una película sobre los ataques de corazón), así que lo de pionera lo dejamos en cuarentena, mejor lo olvidamos. La obra más premiada con esta técnica es “Hamu” (1996) del húngaro Ferenc Cakó, y volviendo a los gitanos, sería como comparar a Dios con un gitano. Así que si sumamos las dos cosas, pionera y mejor que las más premiada, pues habrá que concluir que estamos ante una gran película que no ocupa el lugar de honor que merece en la historia de la animación. Ni él, suizo, ni ella, francesa, eran profesionales del cine, él ingeniero y ella farmacéutica, pero tiran más dos marionetas que dos carretas, y gracias al impacto que les causaron las películas de títeres del genial Jiri Trnka, decidieron dedicarse al cine de animación, 10 geniales cortos artesanales en su propio estudio entre 1966 y 1991. “Los cuervos”, historia basada en la vida del poeta Villon, una metáfora del perseguido, del marginado, de la enconada lucha del poder contra el diferente, contra el disidente, contra el artista (recuerda en cierto modo al trabajo “La idea” (1932) del grabador belga Franz Masereel), fue presentada en Annecy (1967), el Cannes de la animación, con gran éxito, y fue premiada en 1968 en el Festival de Locarno, la primera vez que una película de animación suiza conseguía esa distinción. Como Locarno pinta menos que San Sebastián, nadie recuerda los cortos que ganan en ningún festival del mundo, el premio no ha impedido que la película sea prácticamente invisible, aunque tenga el encanto, valor, capacidad de fascinación, del trabajo de otros dos grandes pioneros de la animación, Alexandre Alexeieff y Claire Parker (“Une nuit sur le mont chauve”, 1933), en este caso con alfileres.

“El proceso no es nada aconsejable para los perfeccionistas, para aquellos que tienen necesidad de seguridad, de saber con anterioridad cuál será el contorno exacto del dibujo en movimiento que resultará. Al contrario, disfrutarán de fantasías, de imprevistos, aquellos a los que les interesan los impulsos del instante: el dibujo de hoy no tendrá nada que ver con el que haréis mañana.” **Gisèle Ansorge**

DUBINA DVA (Profundidad dos metros) (2016) Ognjen Glavonic

¿Puede una película paisajista ser terrorífica, y no por lo que ves sino por lo que imaginas? Hay dos formas de abordar cinematográficamente una tragedia pasada, recreándola o evocándola. Lo habitual, lo convencional, es la primera opción, todo el cine bélico, todo el cine histórico. Convertir en espectáculo el sufrimiento, se haga con más o menos rigor histórico, asesoramiento. El ejemplo paradigmático sería “La lista de Schindler” de Steven Spielberg, una película que plantea muchas dudas éticas, ¿se puede tratar un tema serio, un genocidio, desde la espectacularización, desde la infantilización, desde el maniqueísmo? La segunda opción, la más inteligente, la que no toma al espectador como un simple sujeto paciente, como gilipollas, es la menos utilizada. El ejemplo paradigmático sería la serie “Shoah” de Claude Lanzmann, una película que centra toda su potencia en el relato oral de los testigos, supervivientes de los campos de concentración nazis, y en la capacidad del espectador para evocar lo sucedido simplemente volviendo a los lugares de los hechos décadas después y mostrándolos con hipnóticos travellings. Digamos que en este caso sonido e imagen, por separado, se alían para estimular nuestra imaginación, nuestra empatía. Pues bien, esta película, el serbio Ognjen Glavonic, va más allá aún que Lanzmann, es más abstracto, ni tan siquiera pone cara a los testimonios, ni imágenes de archivo a la tragedia, todo transcurre exclusivamente en la mente del espectador, que tiene que montar la película mientras la escucha, la voz en off de los testigos, y la ve, los paisajes, los lugares, dónde transcurrió la tragedia. Un procedimiento arriesgado, y que resulta efectivo desde el primer momento, porque del contrapunto entre la belleza de las imágenes, de los paisajes, y la aséptica truculencia del sonido, de las voces, surge el chispazo, el cortocircuito en la mente. Y lo que en apariencia parece una película observacional, contemplativa, de repente se transforma en una experiencia terrorífica, porque no hay nada más potente, desolador, que la imaginación, que la evocación, que crearse falsos recuerdos, falsas imágenes. En concreto las matanzas de la Guerra de Yugoslavia, de Kosovo, un genocidio que se trató de borrar, eliminando todas las imágenes, todos los testimonios, todas las huellas, de lo sucedido. Ojos que no ven corazón que no siente, lo que no se ve, de lo que no se habla, se recuerda, no existe, no ha existido. ¿Fosas comunes? ¿Dónde? Enseñámelas. Yo solo veo tierra removida, cultivos. Si no hay cuerpo no hay delito, si no hay imágenes no hay memoria. Tábula rasa, pelillos a la mar, y a otra cosa, que el pasado es de nostálgicos, de rencorosos. Bildu no es ETA, y Otegi un hombre de paz. La historia, el relato, contado, recreado, por los verdugos, dentro de 25 años ni tan siquiera hará falta negar los cientos de asesinatos de ETA, realmente no existieron, fueron una leyenda urbana. Por eso películas como ésta son tan importantes, imprescindibles, porque no ponen el acento en las imágenes, siempre susceptibles de manipulación, de espectacularización, ni en los sentimientos, emociones, siempre subjetivas, sino en el relato en bruto, en crudo, en la memoria forense de los hechos, en las evidencias, las pruebas de cargo. A mayores hablamos de un serbio, luego el ejercicio de autocrítica, de toma de conciencia, es aún mayor, ¿alguien se imagina a un asesino etarra, y a todo el entorno político, asociativo y mediático, reconociendo que toda la estrategia armada fue un completo error, y pidiendo perdón por ello a las víctimas de sus atentados? Pues yo tampoco. El silencio, las excusas, las justificaciones, las equidistancias, siempre son complicidad, cobardía.

“Sobre mi generación, debo decir que nadie nunca nos contó historias sobre el pasado de nuestra nación, solo se nos transmitía silencio. Y la generación que destruyó el país, cometiendo los crímenes que he estudiado en mis películas, permanece en silencio. No saben cómo hablar de lo que ocurrió. No saben cómo asumir su responsabilidad. Solo saben transmitir odio y adoptar una posición victimista. Eso ha creado nuevas generaciones de personas que siguen justificando estas guerras. Todas las naciones de los Balcanes han vivido un proceso de autovictimización que ha dado pie a la permanencia de los nacionalismos. Existen teorías conspirativas que apuntan que las fosas comunes no existieron. En ese sentido, mi película busca destapar una verdad que sirva para que las nuevas generaciones puedan construir otro tipo de sociedad.”
Ognjen Glavonic

L'AMÉRICAIN (El americano) (1969) Marcel Bozzuffi

Si no existiera Inglaterra, Francia sería el país más hipócrita del mundo. Bajo el barniz de la educación, de la corrección, de la cultura, se encuentra la sociedad más alienada, desigual, injusta, del mundo. Las vergüenzas se lavan en casa es su divisa. Todos los bochornosos episodios de su historia, desde el genocida Napoleón al colaboracionismo nazi, pasando por la Guerra de Argelia o los campos de concentración para españoles, son obviados, o en el mejor de los casos dados la vuelta, transformados en hechos heroicos, épicos. Que sí, que mandamos a cientos de miles de judíos a las cámaras de gas, ¿pero qué es eso en comparación con la gloriosa, y más que minoritaria, Resistencia? Francia tuvo su Vietnam, Argelia, y la diferencia con los americanos es que los franceses no han hecho todavía una lectura crítica, objetiva. Razón por la cual esta película fue condenada al ostracismo, a la invisibilidad, a pesar de contar con Trintignant como protagonista, y a Simone Signoret, Françoise Fabian (viuda de Jacques Becker y mujer del director) y Jacques Perrin como secundarios. El americano del título puede llevar a engaño, la vestimenta de Trintignant también, sombrero y gabardina, porque no nos encontramos ante el típico polar genuflexo y crepuscular a lo Melville, sino más bien ante una película nostálgica, desencantada, existencialista, a lo Sautet. Pero más simple, naturalista, morosa, la sinopsis se puede resumir en una frase: Bruno vuelve a Rouen desde California y se reencuentra con sus amigos de infancia. Y como suele pasar en estos casos, la alegría de la vuelta rápidamente se convierte en decepción, en monotonía, en recordar, corroborar, los motivos por los que uno se fue. Nunca se debe volver a los sitios donde se fue feliz, ni a las personas con quien se fue feliz. La nostalgia, los reencuentros, hay que dejarlos para cuando la decepción, la frustración, la amargura, ya no es una opción porque se ha dejado de creer en los finales felices, en las resurrecciones. La crisis de los 40, la Midlife Crisis, se supera tirando palante como los bueyes sin mirar atrás, ni para los lados. La película es el debut, y única incursión, del actor Marcel Bozzuffi, habitual secundario del cine francés (“La Deuxième Souffle”, “Un homme qui me plaît”, “Compartiment tueurs”, etc.), que se encarga de la dirección, del guión y de los diálogos. Con un poco más de trabajo en el montaje, y de presupuesto (lo sacó adelante gracias a Claude Lelouch), hubiera sido una gran película. No lo es, pero por poco.

MAEVE (Dionisia) (1981) Pat Murphy

El nacionalismo se cura viajando, viviendo. Todo nacionalismo no es más que una neurosis obsesiva, un trampantojo. En cuanto tomas distancia física, emocional, en cuanto dejas que el presente se libere de la losa del pasado, de los supuestos, o no supuestos, da lo mismo, agravios históricos heredados, las cosas caen por su propio peso, por su paranoica falta de peso. Un nacionalista es alguien incapaz de vivir el presente, de integrar el pasado en el presente, vive permanentemente en estado de sitio mental, inmerso entre un pasado que no vivió, o que incluso nunca existió, y un futuro imaginario, utópico por infantil, por ridículo, por excluyente, que no va a existir jamás, y que en el caso de que existiera solo generaría frustración. Los sueños cuando son tan extremos, irreales, basados en algo tan esotérico, pueril, como la identidad, la singularidad, la megalomanía, hasta cuando se consiguen son fuente de insatisfacción, que se lo digan a los nazis. Un nacionalista fuera de la tribu, del rebaño, del adoctrinamiento que repite como un loro las palabras que quiere, necesita oír, está más perdido que Marco el día de la madre, se queda sin tema de conversación, sin modo de rellenar su tiempo, su vacío existencial. Nacionalismo es sinónimo de aburrimiento, por eso siempre es un movimiento vertical, burgués, escapista, elitista, supremacista. El lugar de nacimiento es un accidente, lo mismo que las variantes genéticas. Un moreno en Irlanda es una oveja negra, un irlandés pelirrojo en Andalucía una rareza, todo es cuestión de perspectiva, de amplitud de miras. La diferencia entre vivir en Belfast en los años 70-80, en Bilbao en los años de plomo, o en Lérida durante el procés, es inexistente, no solo por la parte de los fanáticos, de los talibanes, sino sobre todo por la de los “disidentes”, o directamente apolíticos. Si a mayores eres mujer la opresión es doble, triple, hablamos de la ultra-católica Irlanda, una dictadura dentro de otra dictadura dentro de otra dictadura, lo que recoge de forma más que brillante la película, genial su estructura de saltos y retrocesos temporales, que lejos de centrarse en la política, en la ficción del conflicto, pone el foco en cómo el nacionalismo, el machismo, la religión, tres formas idénticas de totalitarismo, afectan, trastornan, la vida cotidiana, la infancia. En como el miedo, el sufrimiento, lo contamina, desvirtúa, todo. Para vivir, respirar, crecer, hace falta un espacio propio, también mental. Resumiendo, que en Irlanda en los años 70-80 ser mujer era una nacionalidad.

“Estaba pensando en todo lo que estaba viendo sobre Irlanda del Norte y sobre la historia de Irlanda, y sentí que era realmente falso. Particularmente cuando estaba en la universidad y en la escuela de arte en Londres, donde incluso la percepción de la izquierda excluía las realidades vividas. En ese momento, realmente pensé que un documental era incapaz de decir la verdad sobre una situación porque dependía de una especie de efecto visceral. Ya sabes, la película deriva en autoridad por el hecho de que la persona que hace la cámara está allí, y está viendo algo violento que está sucediendo o cómo se desarrolla la historia. Y así, el espectador queda atrapado en eso de una manera incuestionable. Creo que en el momento en que salió “Maeve”, era mucho más política de lo que soy ahora. Realmente la vi como un documento político. Estaba muy influenciada por Godard, por Mayo del 68, Chris Marker y el grupo Dziga Vertov. Cómo se hace una película. Cómo se construye su significado.” **Pat Murphy**

FLAMENCO AT 5:15 (Flamenco a las 5 y 15) (1983) Cynthia Scott

Tres pasiones en una: cine, flamenco y bailarinas clásicas. No hay nada más bello e inquietante en este mundo que una mujer con moño y mallas de ballet, en cambio los hombres dan grimilla, penilla. Bailarinas de clásico bailando flamenco, o más bien intentándolo, con toda su buena voluntad, y muy poquita gracia, salero. Lo milagroso del asunto es que aún así funciona, el flamenco es así de generoso, de rumboso. Y eso que hablamos de bailarines canadienses, que tienen fama de tranquilos, de pasmarotes, de soseras. Son el blanco favorito de los chistes americanos, son sus leperos. El milagro lo ejecutan dos curritos, buscavidas, del flamenco, en concreto dos guiris, el matrimonio, padrinos de Enrique Morente en el extranjero, formado por la bailarina y compositora suiza Susana Audeoud (que formó parte desde 1947 a 1972 del dúo de danza española “Susana y José (José de Udaeta)”, Antonio componía la música de sus ballets), y el pianista y compositor Antonio Robledo, en realidad Armin Janssen (Hannover, Alemania). Vamos que entre extranjeros anda el juego, español también se hace, y si hablamos de flamenco, es mayor el cariño, atención, fuera que dentro. El contenido no puede ser más simple, una Masterclass, una clase maestra de toque de palmas y baile flamenco dada en la National Ballet School of Canada (Toronto), la Escuela Nacional de Danza de Canadá, a alumnos del último curso. Fruto del éxito de la película, del mediometraje, ganó el Oscar de Hollywood al mejor corto documental, crearon la compañía “Flamencos en Route” (Flamencos en Ruta). En cuanto a la directora, Cynthia Scott, es más que evidente la influencia directa de “Bodas de sangre” (1980) de Carlos Saura (que a su vez no es más que la puesta en imágenes del espectáculo creado por el bailarín Antonio Gades en 1974, y con el que giró por todo el mundo, incluido Canadá), digamos que es su versión amateur, calentamiento.

L'ENFER DES ANGES (El infierno de los ángeles) (1939) Christian-Jaque

La ambición formal nunca ha matado a nadie, la planitud sí, no confundir con aplanar, evitar la profundidad espacial. El neorrealismo, el cine social, no es incompatible con la desmesura, con la cámara visible, con la fotografía deslumbrante, contrastada, al borde de la silueta. Si te puedes marcar una película a lo Vigo, a lo Carné, a lo René Clair, sin su gracia, su ligereza, el tema, la infancia desgraciada, los bajos fondos, no dan para muchas frivolidades, liviandades, pues mejor que limitarte a hacer un gris reflejo de la realidad. Lo mismo que hizo Charles Laughton con “La noche del cazador” (1955), con una capacidad de fascinar, de sublimar, infinitamente más grande. Christian-Jaque, como buen francés, se queda a medio camino entre el neorrealismo y el existencialismo, en la corrección, en el buenismo, en el arriesgo pero con paracaídas, el cine poético francés con pinceladas de noir. ¿Esto quiere decir que la película es mediocre, ni chicha ni limoná? Para nada, solo por la fotografía, por los encuadres, por el montaje, que en ciertos momentos recuerda a “Mouchette” de Robert Bresson, tiene asegurada el notable. Y realmente lo único que la separa del sobresaliente es la música, en exceso enfática, omnipresente, con el tópico acordeón incluido, hay secuencias maravillosas, sombrías, que piden a gritos el silencio, y la protagonista, Lucette (Louise Carletti), que todo lo que tiene de fotogénica, de muy fotogénica, lo tiene de mala actriz. Corred un tupido velo sobre el pastelero final, imposición de los productores (en realidad se rodaron dos finales y solo se conserva éste), y quedaros con la fatalista, pesimista, secuencia previa, más ajustada a la cruel realidad. Resumiendo mucho: la precuela de los “Olvidados” (1950) de Luis Buñuel, la secuela de “Dead End” (1937) de Wyler, o el costado amargo de “Los desaparecidos de Saint-Agil” (1938), del propio Christian-Jaque, incluso comparten parte del reparto. A la película la miró un tuerto porque estaba destinada a la selección oficial del primer Cannes de 1939, pero la Guerra hizo que se suspendiera, teniendo que esperar a 2019, cuando en Orléans se recuperó esta primera edición fallida y ganó el Premio del Jurado y el Premio del Público Joven.

“Esta película expone en su cruel veracidad la angustia de la infancia abandonada, sin guía, sin defensa, sin ternura en la vida. No necesitamos más infancias desgraciadas en la nueva Francia. Los que os muestran este drama sobre la pantalla solo lo hacen con la esperanza de que ya no se vean semejantes espectáculos en la realidad. “El infierno de la realidad” es una llamada al corazón de todos a colaborar con el Estado, con la finalidad de proteger y de salvaguardar a aquellos que harán la Francia del mañana: los pequeños de hoy.” (prólogo de los guionistas, entre ellos Prévert)

JOURNAL DE RIVESALTES 1941-1942 (Diario de Rivesaltes)
(1997) Jacqueline Veuve

Los franceses han sabido reescribir muy bien su historia, pero no pueden borrarla. Fueron los principales colaboracionistas de los nazis, llevaron a cientos de miles de judíos y de gitanos a una muerte segura. En lo que atañe a los españoles, tuvimos que sufrir al genocida Napoleón, que solo trajo destrucción y muerte, al menos los romanos y los árabes nos aportaron cultura, conocimiento. Y los campos de concentración, perdón “campos de acogida”, destinados a los huidos de la Guerra Civil, cerca de medio millón, muchos deportados posteriormente a campos de concentración nazis, donde murieron de hambre, de frío y de palizas miles de españoles, la gran mayoría niños y mujeres, algo que jamás perdonaré a los republicanos franceses, se ve que lo de “fraternidad” solo era papel mojado. Idealizamos el exilio francés, en el que nos utilizaron como mano de obra barata, como monitos de feria, incluido Jorge Semprún al que utilizaron para blanquearse, pero hasta Antonio Machado murió enfermo y abandonado como un perro. Casualmente la afrancesada izquierda española siempre ha pasado de puntillas por esta etapa oscura, enterrando por segunda vez a sus víctimas, por tercera vez, recuerdo que huían de una guerra, negándoles hasta el recuerdo, la memoria. Con poner una corona de flores en la tumba de Machado y otra en la del anormal de Azaña vamos servidos, a los miles de muertos en los campos de concentración franceses de Argèles-sur-Mer, de Saint Cyprien, de Barcarès, de Boulou, de Bram, de Prats de Molló, de Vernet de Ariège, de Gurs, de Agde, de Magnac-Laval, de Arles-sur-Tech, de Ruelle-sur-Touvre, de Septfonds, de Djelfa, de Rivesaltes, ni agua, el silencio cómplice más absoluto, total era fuego amigo, pelillos a la mar. Pues bien, gracias a la obra de la genial escritora Teresa Gracia (“Destierro”), que estuvo recluida en uno de esos campos de concentración cuando era niña, y a algunos diarios, memorias, casi publicados de tapadillo (el más reciente “Illote P, Barraca 16” (2022) Santiago Rodríguez Salinas), al menos tenemos un testimonio directo de ese genocidio. Pero como las palabras se las lleva el viento, y una imagen vale más que mil palabras, necesitábamos nuestra propia “Shoah” (1985), Lanzmann y Ziva Postec, para dejar testimonio gráfico, histórico, de esta masacre. Una empresa realizada por supuesto por un no español (en España, aunque desconozco si el catalán Félix Solé se considera español, ya se sabe los especialitos y supremacistas que son por esas tierras, lo más parecido, por no hablar de calco, es la insustancial “Campo de Argelés” (2009)), la documentalista suiza Jacqueline Veuve, ya se sabe que las vergüenzas se lavan en casa, aunque en este caso las vergüenzas sean ajenas, francesas, somos así de generosos, la internacional del encubrimiento. Total, en comparación con los millones de asesinados por Stalin, muchos más que Hitler, un dato objetivo, esto es pecata minuta, memoria histórica para demócratas no sectarios aburridos. Rivesaltes (el campo de la vergüenza como ahora lo denominan los franceses, con la boca muy pequeña) fue nuestro Auschwitz, y es algo que no le interesa ni a los judíos españoles. La memoria selectiva no es memoria, es manipulación, adoctrinamiento, vamos fascismo.

"Un infierno sobre la arena: los hombres allí sobreviven bajo tiendas de fortuna y chozas de paja que ofrecen una miserable protección contra la arena y el viento. Para coronar todo ello, no hay agua potable, sino el agua salobre extraída de agujeros cavados en la arena." **Robert Capa**

UN SEUL AMOUR (Un solo amor) (1943) Pierre Blanchar

Los franceses se avergüenzan del periodo de su historia en el que estuvieron ocupados por los nazis (1940-1944), y no porque estuvieran sojuzgados, sometidos, sino por todo lo contrario, por haber colaborado con ellos sin apenas resistencia, la única es las miles de películas posteriores que han tratado de blanquear esa etapa con falsas historias de maquis. Fruto de este tupido velo, el cine realizado durante la ocupación ha sido completamente sepultado, ninguneado, lo mismo que pasó en España con el cine realizado durante las décadas de los 40 y 50 bajo el yugo y las flechas de Franco. Obviamente que lo primero que hicieran fuera prescindir de todos los profesionales de origen judío, cerca del 46%, parecido a lo que hicieron los americanos con los comunistas en la caza de brujas del Macartismo, no es algo de lo que sentirse muy orgullosos, pero eso no tiene porqué invalidar las películas (220) que hicieron el 54% restante, entre los que se encontraban varios judíos emboscados, no acreditados en los títulos, lo mismo que pasó en Estados Unidos. De hecho pongo muy en duda que esta película la dirigiera realmente el sobrio, sádico, Pierre Blanchar (“Pontcarral”), hablo del personaje, porque a pesar de ser un actor de dilatadísima y contrastada carrera, casualmente solo dirigió dos películas, y justamente durante la ocupación. Parece difícil de creer que un debutante haga dos películas en un mismo año, ambas protagonizadas por él, y con semejante grado de virtuosismo, de madurez formal, hablo de ésta, la segunda, la primera “Secrets” va a ser que no. No digo que no pueda ser, hay cientos de ejemplos de cantos de cisne, pero resulta sospechoso, sospecha fundada en cero datos objetivos. De hecho hay fotos de rodaje y utilizaba un doble suyo para poder estar detrás de la cámara, así que borrar de vuestras mentes lo anterior. Que los críticos franceses no la tengan incluida en su corpus de obras maestras clásicas a pesar de su incontestable grandeza ya es menos sospechoso, los talibanes de la nouvelle vague se encargaron de menospreciar todo el cine francés realizado antes de ellos con la etiqueta de caligrafismo, un acoñejado matar al padre de libro. Si esto es caligrafismo, simple artesanado, entonces “Peter Ibbetson” (1935), la obra maestra de Hathaway, y “Cumbres borrascosas” (1939), una de las obras maestras de Wyler, también lo son. Las tres son deslumbrantes historias de amor con tintes esotéricos, realizadas con elegancia, soltura, clásica, ésta en concreto, puro Poe, aunque sea una adaptación de Balzac, la podría haber firmado perfectamente el Ophuls, el Guitry, más inspirado, el manejo del espacio, del reencuadre con sutiles movimientos de cámara, es magistral. Se nota la presencia de técnicos alemanes, lo mismo que pasó en España con las películas que se realizaron en los Estudios alemanes UFA, sobre todo “Carmen, la de Triana” (1938) de Florián Rey. No tener que competir con el cine americano, prohibido durante ese periodo, quitaba mucha presión comercial, facilitaba la distribución. De esos años son obras maestras como “Los niños del paraíso” (1943) de Carné o “Los ángeles del pecado” (1943) de Robert Bresson, casi nada al aparato.

MOEDER DAO, DE SCHILDPADGELIJKENDE
(Madre Dao, con forma de Tortuga) (1995) Vincent Monnikendam

Dentro del campo del found-footage, del metraje encontrado, de la apropiación, se han perpetrado las mayores guarradas, chapuzas, gurrufios (no confundir con gurullos, la “pasta” andaluza), de la historia del cine. Para estos genios del cine, basta con cortar y pegar imágenes de distinto origen y calidad de forma atropellada con una banda sonora musical de fondo para llamarle película. Y no, el cine es algo más serio, profundo, para que unas imágenes viejas pasen a ser nuevas hace falta una transformación, una manipulación, un ejercicio de montaje (6 años), sobre todo sonoro. Es el sonido el que generalmente obra el milagro de empastar imágenes aparentemente inconexas. Un sonido nuevo, creado ex-profeso para esas viejas imágenes. Un esfuerzo que muy pocos foundfooteros, foundtrileros, hacen, con poner cuatro canciones o el pianito, violonchelo, de marras, van sobrados. Y ni con esto, un sonido nuevo, basta, se necesita a mayores un buen guión, una buena historia, algo que dé un sentido a las imágenes, una trascendencia. Si una película de found-footage no te da la impresión de estar rodada en presente, de ser un todo continuo, fluido, mejor llamarla power-point. “Madre Dao” junto con “All’armi, siam fascisti” (1962) Cecilia Mangini, “Ça ira, il fiume della rivolta” (1964) Tinto Brass, “Canciones para después de una guerra” (1976) Basilio Martín Patino, “Blokada” (2006) de Sergei Loznitsa y “Vogliamo anche le rose” (2007) Alina Marazzi, es de las pocas películas que merece llamarse tal, y como en las otras, va mucho más allá del ejercicio narrativo, de montaje, para convertirse en un trozo de Historia, de mitología neorrealista, que transcurre ante nuestros ojos como si fuera en directo. En este caso imágenes mudas, 260.000 metros, del periodo en que Indonesia era una colonia holandesa, 1912-1933. Una crítica feroz del colonialismo, del racismo, sin panfletos populistas, comunistas, memoria histórica con los pies en la tierra, en el cine.

DET SPEGLAR I MITT ÖGA (Se refleja en mi ojo) (1992) Nina Hedenius

España debe ser el único país del mundo que en su imaginario no identifica a las suecas con mujeres frías y atormentadas, imagen tópica, más bien atópica, difundida gracias al cine de Bergman. Aquí gracias al desarrollismo, al landismo, al porno nórdico, las suecas son un mito erótico, unas salidas en potencia. Suecia para España es IKEA, y para los cinéfilos un par de nombres, Sjöström y Bergman. Una injusticia muy limitada porque me ha llevado unas décadas tener mi lista de 10 películas favoritas, caído casi al completo Bergman la tarea se hacía hartamente complicada. En orden cronológico: 1- "*The Wind*" (1928) Victor Sjöström, 2- "*Sommartag*" (1961) (Corto) / "*Ole dole doff*" (1968) Jan Troell, 3- "*Kvarteret Korpen*" (1963) Bo Widerberg, 4- "*Mitt Hem Är Copacabana*" (1965) Arne Sucksdorf, 5- "*Jag är nyfiken*" (1967-1968) Vilgot Sjöman, 6- "*My Name is Oona*" (1969) Gunvor Nelson (Corto), 7- "*Fanny och Alexander*" (1982) Ingmar Bergman, 8- "*Det speglar i mitt öga*" (1992) Nina Hedenius, 9- "*Gubben i stugan*" (1996) Nina Hedenius, 10- "*The Anchorage*" (2009) Anders Edstrom - C.W. Winter. Como se puede ver, y como en casi todas las cinematografías, los años 60 son los más fructíferos, y los 90 propiedad en exclusiva de Nina Hedenius, que rima con genius, rebautizada por los cinéfilos como la Piavoli sueca, que en el ámbito hispano, donde más devotos tiene el italiano, es sinónimo de calidad. De nada, me debéis una, ahora dos. ¿Y realmente tiene que ver con Piavoli? Pues sí, ambos están obsesionados con la fragmentación, los rituales, el ciclo de la vida, el ritmo de las estaciones, los cambios de luz, sus películas son humanistas, ecologistas, hedonistas, cosmogónicas, y profundamente bellas, limpias, cristalinas. Ambos, que se encargan absolutamente de todo: idea, guión, producción, fotografía, cámara, sonido, dirección y edición, prescinden casi por completo de la palabra, tiran más de miradas, de silencios, de gestos. El suyo es un impresionismo apasionado, un cine observacional objetivo, vivo, con un toque sombrío, melancólico, que nada tiene que ver con el insulso, cuadriculado, género documental, en el que suelen englobar erróneamente a los dos. Ambos ven el mundo, las personas, las cosas, el cine, con los ojos inocentes, curiosos, infinitos, de un niño. No hay doblez, intelectualismo, distancia, entre lo que ruedan y lo que ves, la comunicación, la emoción, también formal, es directa, transparente. Por lo que hablar de influencia, de referencia, es absurdo, no hay mediación, filtro, cinefilia. Hedenius es Hedenius, y Piavoli, Piavoli, dos versos sueltos, libres, que solo compiten consigo mismos. "*El planeta azul*" (1981), "*Se refleja en mi ojo*" (1992), no se parecen a nada, a nadie, porque son principio y fin de raza, un recordatorio de que el cine puede ser una prolongación de la naturaleza, una escuela para aprender a mirar la vida sin subtítulos, destilada. "*Det speglar i mitt öga*" (1992) es una película refugio, hogar, esperanto, a la que poder acudir cuando todo se derrumba a tu alrededor.

P.D: Como os vais a quedar con ganas de más, os recomiendo su obra maestra, y del cine sueco en general (en mi lista de 100 formales favoritas), todavía más pura, esencial, radical, "*Gubben i stugan*" (El viejo en la cabaña) (1996). Esta vez cambiar Piavoli por Alberto Cima, "*El planeta azul*" (1981) por "*Una vita altrove*" (2004). Las 24 horas al día de un anciano guardabosques, Ragnar (murió en 2013), que vive aislado de la civilización, durante todo un año. La "*The Anchorage*" (2009) de los 90.

GEORGE QUI? (¿George quién?) (1973) Michèle Rosier

¿La reina del chubasquero de vinilo, la pionera de la ropa de sport? ¿La primera lectora de “El principito”? ¿La hija de la fundadora de la influyente revista de modas “Elle”? ¿La encargada del vestuario de Audrey Hepburn en “Dos en la carretera”? Pues sí, todo eso es verdad, pero falta lo fundamental, que también fue una gran directora de cine, en la línea feminista, colorista, de Agnès Varda. Su centro de atención fueron las mujeres y los niños, los dos grandes marginados de la historia del cine, hablo de mujeres y niños reales, no de Femmes Fatales y Marcelinos. ¿Eso la convierte automáticamente en una directora feminista? Pues no necesariamente, hay directoras que llenan sus películas de mujeres, de discursitos feministas, y que no lo son. De hecho es mucho más efectiva la estrategia de la película, la de simplemente mostrar. Si en la pantalla ves a una mujer libre, poderosa, no hace falta que te digan que una mujer puede ser libre, poderosa, también sexualmente, lo estás viendo con tus propios ojos. Si en lugar de ver solo caballeros, hombres a caballo (recuerdo que a las mujeres no se las dejaba montar, no es casual que en el cine del oeste apenas se vea a mujeres a caballo, es el género más machista con diferencia), ves a una mujer que se pasa el día cabalgando, al galope, pues muy corto tienes que ser si no deduces que en la película las mujeres son iguales a los hombres. Lo mismo que hacía Varda sacando a una mujer taxista en “Cleo de 5 a 7”, visibilizar la igualdad, mucho más ilustrativo, ejemplarizante, que decir las mujeres también pueden ser taxistas. Los panfletos, el adoctrinamiento, sobran en casi todo, y sobre todo en cine. Que esa caballera, amazona, se llame George Sand (interpretada por Anne Wiazemsky, la protagonista de “Al azar Balthazar”, que con esta película demuestra que no era flor de un día), la famosa escritora libertina, es lo de menos, vas mucho más allá de la individualidad, es un símbolo, un mito, como Juana de Arco, que también se disfrazó de hombre para poder ser ella misma. George, Michelle, muestran el camino de la liberación, de la igualdad, de la independencia, el personaje quiere ganar su propio dinero trabajando, escribiendo, y lo hace, que el espectador, la espectadora, no lo quiera seguir ya es asunto suyo, para crecer te tienen que dolor las rodillas, nada es gratuito en la vida. La película muestra a la perfección este contraste, tensión, entre el mundo clásico y el mundo moderno, entre el machismo y el feminismo, entre el casticismo y el libertinaje, entre la cámara invisible y la experimentación, entre la revolución y la reacción. Resumiendo, la clarividencia, complejidad, metalenguaje, del mejor Rivette, o la película que jamás hubiera podido hacer Godard, ni Sally Potter, aunque lo intentó, “Orlando”.

*“Retratista con patas de pájaro que siempre ha sabido decir y mostrar, a través de sus modelos, el estremecimiento de los seres, sus desgarros íntimos, su pulsiones e impulsos.”***Michel Boujut**

BRIDGE HIGH (Puente Alto) (1975) Manfred Kirchheimer

Un alemán que ha vivido toda su vida en los Estados Unidos sigue siendo un alemán que vive en los Estados Unidos, no hay asimilación posible. La cinematografía americana es tan rica, variada, sobre todo dentro del cine independiente-marginal, porque americanos, lo que se dice americanos, no hay. Solo los indios, a los que el Señor, la Señora, no les ha llevado por el camino del cine, tampoco a los negros, lo siento Charles Burnett, lo siento Spike Lee. Algo tan incomprensible como que no haya campeones de natación. Estados Unidos es un país de países, un país bastardo, como la Argentina. Cada americano es de su padre y de su madre, no hay un acervo, tradición, común. No es casualidad que los directores americanos independientes más potentes formalmente, los más neorrealistas, sean todos de origen Centroeuropeo y del Este. La edición, el montaje, es patrimonio de las mentes cuadrículadas, ordenadas, voluntariosas. Si algo tienen en común Wiseman (de origen letón), Rogosin (de origen lituano), Ruth Orkin (de origen ucraniano), y Manfred Kirchheimer (nacido en Alemania), además de que todos son judíos, es su asombrosa capacidad de observación, de análisis, de síntesis. Y desde luego el más desconocido de todos, a pesar de la retrospectiva del MOMA de 2017, que tiene la misma capacidad de arrastre, de influencia, que la de cualquier festival de cine español provinciano. Al bueno de Manfred no le conoce ni su familia a la hora de cenar, y no será por falta de longevidad creativa, más de una docena de películas, ni vital, 91 años. Al contrario que Wiseman, o Benning, de momento no ha habido ninguna cinefilia europea que lo adopte, que lo difunda. La cinefilia amateur hace tiempo que ha adelantado, por la izquierda y por la derecha, a la crítica y paracrítica mercenaria, perdón profesional, y al amiguismo, centenarismo, institucional, festivalero. La mediocre, chauvinista, historia del cine amañada por americanos y franceses ya no se la cree nadie, ya no representa a ningún cinéfilo con un mínimo de cultura y curiosidad. La historia del cine hay que reescribirla con urgencia, no podemos seguir consultando un manual que caducó en los años 60, y que no recoge los cientos de hallazgos de las últimas décadas. Escojo “Puente Alto” porque es su película más alemana, más Ruttmann, más sinfónica, puentil en lugar de ciudadana, le pondría palote a los futuristas, a los constructivistas. Igual de recomendables sus películas más callejeras, la híbrida “Short Circuit” (1973) y “Free Time” (1960-2019), que siguen la línea de la maravillosa “In the Street” (1948) de Helen Levitt.

“Quise rodar la ciudad como si fuera un visitante desde el futuro.”

Manfred Kirchheimer

NOCTURNE (Nocturno) (2002) Emily Richardson

Quien a los suyos se parece honra merece. Un bonito refrán castellano que sirve para legitimar el plagio, haciendo una interpretación malévola, o para resaltar lo evidente, que nada viene de la nada, que en arte, y en todo, existe algo llamado tradición, los usos y costumbres, también en el lenguaje. Que una directora británica beba directamente de las fuentes de Chris Welsby es lo más natural del mundo, lo mismo pasaría en España con Val del Omar. Por supuesto hablo de influencia, de punto de partida, no de calco, que eso ya no merece ninguna honra. Chris Welsby, entre otros ("Spacey"(1981) Takashi Ito), descubrió el potencial cinematográfico del time-lapse, vamos del secuenciador, del temporizador, vamos recoger las imágenes a intervalos, de forma acelerada, o retardada, para descubrir movimientos, tanto espaciales como lumínicos, que no se pueden apreciar a la velocidad normal. En la vida todo va tan despacio, aunque parezca que va a toda prisa, que la retina apenas aprecia una continuidad, pasamos del día a la noche sin darnos cuenta de las ligeras variaciones que se producen cada segundo. Pues bien, esta técnica de captación de imágenes convierte el movimiento, la luz, en algo misterioso, en cuadros abstractos, en un continuo ballet de una belleza plástica, cinética, prodigiosas. Tanto como descubrir que la vida, que todo, tiene un ritmo interno, un compás, y no solo las estaciones, que el universo es música, la música de las esferas. El inconveniente, que como toda cosa condensada, lo peligroso es encontrar la medida, la mirada humana no tolera tal grado de concentración, de saturación, en periodos temporales muy extensos. Pretender que una sesión de fuegos artificiales, un video-clip, un orgasmo, dure una hora es una utopía, 5 minutos de time-lapse, son dos horas de película normal, por eso cuanto más cortos mayor es el impacto. Su película más larga, "Petrolia", dura 21 minutos y sobre la mitad empiezas a desconectar. "Nocturno" tiene la duración justa, 5 minutos, y sí, transcurre de noche.

SOMMARTAG (Tren veraniego) (1961) Jan Troell

Me fascinan los trenes y los tranvías, los autobuses y los autocares no tanto, en unos me siento libre, en los otros encerrado. El autobús y el autocar no ha dado ninguna obra maestra al cine, y el tren y el tranvía unas cuantas, por encima de todas “Fin” (1992) de Pelechian y “Tranvía atravesando la ciudad” (1973) de Stanukinas. Pues bien, a este díptico imprescindible, se le suma una tercera pata, la génesis, “Tren veraniego” de Jan Troell, una especie de síntesis de las dos, de documental poético, en la línea de su admirado maestro, el también sueco, y todavía más desconocido que él, el genial, según el día, Arne Sucksdorff (“Copacabana es mi hogar” (1965)), discípulo de Flaherty. De nuevo un ejercicio de estilo, de montaje, se encarga hasta de la maravillosa fotografía en blanco y negro, con un poso humanista, observacional, que pasa de lo objetivo a lo subjetivo, del interior al exterior, del plano corto al plano general, a capricho. A Troell le falta la valentía narrativa de Pelechian de prescindir de un personaje que sirva de hilo conductor, a mayores un niño, pero a nadie se le puede pedir ser un suicida, un outsider, y mucho menos cuando aspiras a entrar en la industria como era el caso de Troell. Un director, que por mucho que fuera el niño bonito de Bergman, nunca estuvo a la altura de las expectativas, salvo en sus primeras, y más desconocidas, películas, este corto primerizo amateur (versión mejorada, pulida, de su trabajo conjunto con Wirderberg, “Pojken och draken” (El niño y el dragón) (1962)), otro maravilloso corto, “Porträtt av Asa” (Retrato de Asa) (1965), que en la actualidad sería calificado de pederasta porque retrata con total libertad el día a día de una niña pequeña casi salvaje, la fascinante Asa, que se pasa la mayor parte del día en pelota picada, y “Ole dole doff” (Jorgito, Jaimito, Juanito) (1968), otro ejercicio de estilo, aunque en este caso más nouvelle vaguero, más existencialista.

AFRICA ADDIO (Adiós África) (1966) Gualtiero Jacopetti y Franco Prosperi

La frase más repetida, a nivel mundial, en los últimos 50 años es: "El futuro de la Humanidad es África". Un futuro inminente que a estas alturas del siglo XXI ya nadie se cree, espera. Salvo que se refieran exclusivamente al fútbol, porque entonces sí, el futuro, y el presente, es africano, tanto aborígenes como africanos emigrantes de segunda, tercera y cuarta generación. El gran símbolo de esta revolución futbolística es el equipo blanco por antonomasia, el Real Madrid, que ha pasado en menos de 40 años de considerar algo exótico, excepcional, a jugadores como Didí, Cunningham, Anelka, Hulio, Drenthe, Congo, Seedorf, Makelele, Diarra, Essien, Adebayor, Karembeu, Julio César, Robinho, Etóo o Freddy Rincón, a contar con más de 7 jugadores de color, negro, a la vez. Esta hubiera sido la evolución lógica de África, pero no, la descolonización no trajo mayor justicia, prosperidad, para los negros, pasaron de ser explotados, esclavizados, científicamente eso sí, por cuatro pelirrojos blancos, a serlo por los propios negros, de manera más irracional, atávica. El resultado es que ahora mismo África no es más que el vertedero de Occidente, y de Oriente. Y los africanos la mano de obra barata de la industria alimentaria europea, y de la prostitución de polígono.

La película trata de captar con inmediatez, objetividad, de reportero, de película de acción, de aventuras, tiembla "Mogambo", este periodo, que se suponía meramente transitorio, entre la África antigua, sumisa, y la África moderna a punto de llegar, que nunca llegó. Lo que quería pasar por una especie de testamento, de documento para la posteridad, del salvajismo africano, tanto de blanquitos como de negritos, con el paso del tiempo se ha convertido en la perfecta explicación en imágenes del porqué África sigue siendo el culo del mundo. Son incapaces de canalizar su increíble exceso de energía, de potencia, también sexual, reproductiva, de manera constructiva, productiva, racional. Esa violenta ataraxia es su condena, su maldición. Justo lo contrario de lo que es el montaje de la película, acelerado pero preciso (3 años de edición), lleno de contrapuntos, de contrastes, aparentemente caóticos pero completamente ajustados a su contenido, a su objetivo totalizador, esclarecedor, por mucho que Jacopetti se regodee con cierto ahínco en la crueldad, salvajismo, de los negros, lo contrario hubiera sido buenismo, un condescendiente publi-reportaje a lo National Geographic. África da miedo, y lo dará siempre, con o sin Tarzán.

¿Adivináis quiénes trataron de censurarla, quiénes la denominaron racista, y fascistas a los directores? Exacto, las izquierdas, tanto socialistas como marxistas. Eso de mostrar la verdad en crudo, sin sesgo ideológico ni maquillaje doctrinario, les superaba. Inferir que el ser humano, sin colores que valgan, en el fondo es una mala bestia y no un inocente corderillo condicionado por la terrible sociedad capitalista, ponía patas arriba todos sus dogmas buenistas, populistas. Cambiar África por Afganistán, por Hispanoamérica, y el resultado es exactamente el mismo. En cuanto dejan de estar tutelados, vigilados, orientados, retroceden en apenas horas varios siglos en la escala evolutiva. Hay colectivos, culturas, religiones, países, continentes, ajenos a la civilización, al progreso social, económico, a la igualdad. Y no, no es racismo, es neorrealismo, estadística. Y quien piense lo contrario que le pregunte a las afganas si se sentían más libres, iguales, protagonistas, con los americanos o con los talibanes, o a los ucranianos, si prefieren vivir bajo el paraguas democrático de la Unión Europea, o bajo el yugo de la dictadura comunista rusa. No todas las culturas, tradiciones, ideologías, son respetables.

"Si digo que en África mueren 180 hipopótamos cada día, tengo que mostrar veinte más o menos, ¿verdad?" **Gualtiero Jacopetti**

LA VIE RÊVÉE (La vida soñada) (1971) Mireille Dansereau

Una forma como otra cualquiera de ningunear a una mujer directora, es esposarla exclusivamente a referencias masculinas, convertirla, en el mejor de los casos, en una alumna, discípula, o en el peor, en una vulgar plagiaria, copista, de directores hombres. Dicho de otro modo, las mujeres también pueden dirigir, pero siempre y cuando perpetúen un modelo, código, lenguaje, establecido en exclusiva por los hombres. Un lugar común, una falacia, que ha cuajado en el imaginario cinéfilo y crítico, a pesar de la evidencia historiográfica de que las mujeres comenzaron a dirigir, y sobre todo a montar, desde los albores del cine. A Dansereau, bailarina en el agua, para no variar, le ha pasado esto. Su genial debut en el largo, y su obra maestra, fue emparentado directamente con Godard y Cassavetes, dos influencias que encasquetan a toda aquella directora que pretende hacer un cine libre y directo, aunque el estilo, el ritmo, el contenido, no tenga absolutamente nada que ver. De hecho mientras la ves te vienen a la mente dos nombres muy distintos, y casualmente, o no tanto, mujeres: Vera Chytilova (“Margaritas”, 1966) y Agnès Varda (“La una canta, la otra no”, 1977), dos directoras especialistas en tratar el universo femenino con total libertad, despendole, formal. Se podría añadir un tercer nombre, que constituye una excepción en la misógina nouvelle vague, Rivette (“Celine y Julie van en barco”, 1974). Pues bien, a este brillante tridente de dúos femeninos, de empáticas, solidarias, activas, amistades femeninas sin veleidades lésbicas, que tanto le gustan a los críticos, voyeuristas vocacionales, hay que añadir la liberadora “La vida soñada”, probablemente la menos pretenciosa, la más entrañable, espontánea, vitalista, fluida (se nota que la directora fue bailarina) de las cuatro. Aquí no hay solo parodia pop, ni panfleto feminista, ni una estructura alambicada, hay una crítica del castrador, alienante, papel destinado a la mujer pequeño-burguesa, madre-esposa-cuidadora, en contraposición a la mujer moderna, trabajadora, independiente, que tiene acceso a la creación, a la sociedad, más una reflexión sobre la influencia de la publicidad, del romanticismo hollywoodiense, en la vida de las mujeres, en la creación de falsas expectativas, la principal el hombre ideal, el príncipe azul, insertas dentro de la propia estructura narrativa, no es un discurso al margen. Esa perfecta mezcla de naturalismo intuitivo amateur, a lo cine directo, a lo nouvelle vague, y de collage experimental metacinematográfico, a lo nueva ola checa, es lo que la convierte en algo especial, único. Hasta los desnudos están desposeídos de toda carga erótica, objetual, no hay la mirada sucia de un hombre detrás, solo libertad sin censura, intimismo, sentimientos y belleza, insuperable la inocencia de Liliane Lemaître-Auger. Una búsqueda de una nueva forma de narrar que combine a la vez la realidad con un toque de ironía y la imaginación, los sueños, el subconsciente. Un intento de sintetizar el pragmatismo de una vida profesional que te dé de comer, y otra más plena, en la que poder desarrollar todas tus potencialidades, talentos. Una síntesis que en la vida real es una continua fuente de frustración, de amargura. Los sueños, sueños son.

“Ellos [los hombres de la Asociación Cooperativa de Producciones Audiovisuales] decían: '¿Por qué no eliges otro tema, más comprometido, más político?' mientras que yo considero que el mero hecho de hacer una película es un acto político. Un tipo quería que cambiara el final. Otros criticaban: "No son sueños reales de una mujer (¡qué sabrán ellos!) Y luego, no está lo suficientemente estructurada, no es suficientemente lógica". Sin embargo, hoy sigo pensando que la película tiene la lógica de la vida interior, de la imaginación. He tratado ante todo de mostrar hasta que punto las mujeres están influenciadas por las imágenes, cómo la psique femenina está incrustada por esta imagería: las imágenes que son evidentes, las que vemos en todas

las revistas, la imagen de la mujer que se ve a sí misma o que es vista por el hombre, la imagen que quiere dar a los demás -y está también, más profundamente, el imaginario que vuelve a las fantasías: el deseo de volver a la infancia, el deseo del padre, el problema de imponer la dominación del mundo patriarcal, el padre, el patrón y el hombre soñado. No me siento feminista. Creo que debo serlo porque La vida soñada fue tomada de esa manera por las feministas estadounidenses. Es la historia de dos chicas jóvenes de dieciocho, veinte. Fue hecha en 1971. Ni siquiera sabía lo que era el movimiento feminista en el 71. En mis películas, hay una mirada femenina, no diría feminista. Mi película pretende representar la condición alienante de un pequeño burgués, de ninguna manera pretende ser una película comprometida, una película sobre la liberación de la mujer. Quería hablar sobre la amistad femenina. Algo que no conocía. Vengo de una generación en la que las mujeres eran muy competitivas entre sí. También quería hablar del patriarcado y criticar las bellas imágenes de felicidad que presentan las revistas. Mi película está llena de imágenes de la familia nuclear, del hombre soñado, de vacaciones, de bebés. Pero al final, las dos chicas destruyen todas estas imágenes.” **Mireille Dansereau**

LA MUERTE EN VIVO (1986) Henri Plaat

Modificando ligeramente el título de la mejor canción de los alemanes Einstürzende Neubaten, “Silence is Sexy”, la decadencia, la memoria, también pueden ser sexys, siempre y cuando ese ejercicio de impotencia nostálgica se realice con humor, y color (el glorioso 16 mm. de Kodak), sin hacer del pasado, del deterioro, una carga, una queja, una vulgar elegía, recreación. Antes de nada voy a situaros al personaje, al artista. El holandés Henri Plaat (1936) es el Joseph Cornell europeo, es decir, alguien que adopta el cine como su juguete personal. Un artesano amateur, de amante, que se expresa cinematográficamente con total libertad, sin ningún tipo de condicionamiento económico ni de corsé narrativo, sin la sacrosanta limitación de la historia-personaje. Su forma de concebir la creación es completamente abierta, anti-pretenciosa. Es un autor, en el sentido de que todo lo que hace es totalmente personal y reconocible, pero no hay una sensación de prepotencia, de narcisismo, solo juego, diversión e imaginación. Las películas de Plaat son la infancia del cine, alguien que observa la realidad, y el pasado, y los reconstruye hasta llevárselos a su propio terreno sentimental. Lo exterior lo transforma en interior, en sensaciones, en colores. Su cine viajero, sobre todo el dedicado a Hispanoamérica, no es una serie de postales, es un territorio apátrida en el que las luces, los vacíos, las cosas, y su deterioro, tienen más importancia que las personas, que los edificios singulares, recuerda a la Akerman americana (“News From Home”). Plaat, al igual que Cornell, es un pintor, un collagista, que imprime su propio universo en todo lo que mira, y lo reordena a capricho (es un excepcional montador como Alberto Cima, también sonoro) siguiendo criterios plásticos, de estricta belleza personal. Incluso cuando trata el tema de la muerte como en esta película, lo hace de forma vital, luminosa. Es un decadente, un sibarita, proustiano, como el rey del fogonazo Guy Gilles, con la sana falta de prejuicios, de sentido del ridículo, e idéntica capacidad de inocente transgresión, de Werner Schroeter, de Juan Sebastián Bollaín. Plaat en apenas dos minutos, “Absurdo”, te puede hacer un thriller de suspense lleno de agujeros que pondría palote al mismísimo David Lynch, o a su misterioso par franco-español Adolfo Arrieta. Plaat te descoloca para bien, no deja al espectador una película ya jugada, con unas reglas de interpretación precisas, te da los mimbres para que armes, o desarmes, tu propio puzzle. Plaat es un jugador, un niño que se traviste de adulto porque la infancia se le queda chica, y el mundo adulto le viene demasiado grande. Os recomiendo “La muerte en vivo” (rodada en Ecuador, Bolivia, Argentina y Uruguay, en torno al lago Titicaca), su película más sobria, contenida, esencial, mística, porque es mi favorita (ex-aequo con “Absurd”, “Fashion from New York” y “Spurs of Tango”), aunque la recomendación la hago extensible a toda su filmografía, así que os he subido los 19 juguetes de que dispongo.

“El medio cinematográfico es una extensión y parte de mi práctica visual artística, porque las específicas posibilidades del momento, y también las hay en mi arte visual, siempre hay un elemento de suerte. Cuando hablo en términos pictóricos, a veces las cosas pasan sin que tú hayas contribuido, eso es suerte, y sucede también muchas veces en las películas. Pasa una mancha y cuando decides filmarla o no, porque cuando vuelves al lugar ya es demasiado tarde, y entonces la luz se ha ido y la situación ha cambiado. Necesitas actuar instantáneamente. Quiero registrar lugares y cosas antes de que sean destruidas por la modernidad y el progreso. Antes de que se pierdan para siempre.” **Henri Plaat**

HEINRICH (Enrique) (1977) Helma Sanders-Brahms

Siempre que me han llamado Romántico en la vida real, y han sido unas cuantas, he apostillado, alemán. Una forma de rebajar el componente atildado, melifluo, delicado, del término. Una forma de incorporarle un plus de violencia, de tragedia, de desesperación. Algo que no tiene en la misma medida el romanticismo italiano y anglosajón, el ruso sí (Pushkin, Lermontov), el español nunca ha existido. Lógicamente los que mejor han hecho el trasvase al cinematógrafo han sido los propios alemanes (Schroeter, Syberberg, Fassbinder, Herzog), y los alemanes por poderes, los portugueses (Oliveira, Morais). Con un par de excepciones latinas, “El diario de Adela H.” (1975) de François Truffaut, y “Un invierno en Mallorca” (1969) de Jaime Camino. Como se puede ver, todos hombres, las pasiones desaforadas, suicidas, están mal vistas en las mujeres, salvo que te llames Emily Brontë o George Sand. O Helma Sanders-Brahms, que en sus primeras películas se dedicó a explorar el trabajo (“El terremoto en Chile”), y la biografía (“Heinrich”), del romántico alemán por antonomasia, el poeta Heinrich von Kleist (1777-1811). Los pobrehombres Nietzsche y Wagner eran dos románticos de mesa camilla, de chocolate con churros. Kleist no, Kleist, como los románticos rusos, llevó sus ideales literarios a la realidad, su búsqueda del absoluto no fue solo una pose creativa. Ya os podéis imaginar el final. Lo que no os podéis imaginar tanto es que el Romanticismo alemán tiene su origen en una tertulia de mujeres, “Universitätsmamsellen” (Señoritas Universitarias), cinco pioneras de la liberación de la mujer: Caroline Schelling, Philippine Engelhard, Meta Forkel-Liebeskind, Therese Huber y Dorothea Schlögger. En los salones de Caroline se juntaron todos los escritores y pensadores del Romanticismo. Sin Adolphe Vogt, “Henriette Vogt”, su musa en la vida y en la muerte (estaba enferma terminal de un cáncer de mama, este episodio también ha inspirado otra película, la irónica, gélida, anti-romántica, “Amor loco” (2014), de la austriaca Jessica Hausner), el absolutista megalómano Kleist no sería Kleist. ¿Helma Sanders está a esa altura romántica? Pues sinceramente no, ni en esta película, ni en ninguna (infinitamente mejor la obra maestra de Syberberg, “San Domingo” (1970), inspirada muy libremente en la obra de Kleist). ¿Y entonces a que viene este texto? Pues una excusa como otra cualquiera para hablar de Kleist, de Cioran: *“Es imposible leer una línea de Kleist sin pensar en que se mató. Es como si su suicidio hubiera precedido a su obra”*.

LES STANCES À SOPHIE (Las estancias de Sofía) (1971) Moshé Mizrahi

Hay poquitas cosas que envejezcan más rápido que una polémica, que una provocación. Hablo de cuando existían las polémicas, las provocaciones, de cuando una obra de arte alcanzaba algún eco en la sociedad, la revolvía de algún modo. Ahora no, como todo ofende, nada ofende. Antes de que pueda calar en la sociedad ya ha aparecido una nueva, sepultada al día siguiente por otra. Ya no se queman librerías ni salas de cine, los escritores, los directores, son tan anónimos como en la época del cine clásico. La política de autores ya solo sobrevive en los festivales, y en las revistas, si es que siguen existiendo, lo desconozco. Cada vez tengo más claro que solo existe la política de películas, que son muy pocos directores, poquísimos, los que merecen la pena ser singularizados, destacados. La polémica que a nivel nacional, Francia, suscitaron libros como “La casa del pecado” de Marcela Tinayre, “Claudine” de Colette, “Bonjour tristesse” de Françoise Sagan, “El equipaje de arena” de Anna Langfus, o “El reposo del guerrero” de Christiane Rochefort, casualmente todos escritos por mujeres (o no tanto, una polémica protagonizada por una mujer, a ser posible joven, y atractiva, siempre despierta mucho más morbo, y más cuando las mujeres apenas pintaban nada), sería inviable en la actualidad, pasarían completamente desapercibidos, el sexo y los amores intergeneracionales son el pan nuestro de cada día. Lo que es transgresor en el presente, en el futuro puede ser la cosa más inofensiva, cotidiana, del mundo. La liberación de la mujer en los años 60 y 70 tenía un componente revolucionario, escandaloso, que hace tiempo ha caducado. El feminismo occidental ya solo vive de la exageración, de la artificial confrontación entre hombres y mujeres. Afganistán ha desnudado muchas hipocresías, muchas frivolidades. El primer libro de Christiane Rochefort, “El reposo del guerrero”, levantó ampollas, eso de que una burguesita descubra el sexo, el alcohol, la degradación, y no le haga demasiados ascos, era algo inconcebible. Por supuesto Brigitte Bardot, la Patricia Conde francesa, corrió a hacerse con los derechos, y su maridito, el intrascendente Vadim, hizo el trasvase al cine, el habitual vehículo para el lucimiento, físico, de B.B., incluyo la hipersobrevalorada “El desprecio” de Godard. A pesar de la mediocridad de la película casi tuvo 3 millones de espectadores. La segunda adaptación de uno de sus libros, “Les stances à Sophie” (1971) de Moshé Mizrahi, no tuvo la misma suerte, a pesar de ser igual de mala, que la etiqueten como parte de la nouvelle vague es casi un mal chiste. Cuando la banda sonora ejecutada por el “Art Ensemble Of Chicago”, que tampoco es para tanto, es lo único por lo que se recuerda, por algo será.

FUORI CAMPO (Fuera de campo) (1969) Peter del Monte

Amo el cine formal, y me odio a mí mismo por amarlo. Odio el elitismo, como persona soy lo menos pretencioso, cartesiano, que pueda existir, y me gusta, y he hecho, un cine que solo lo pueden disfrutar, comprender, plenamente, un puñado de cultuquetas de mierda, el público que nunca quisiera tener. Un público en el que me incluyo, aunque me odie por ello. Pero como la vida consiste en cabalgar contradicciones, paradojas, y no queda otra que aceptarse a uno mismo, y a sus gustos, pues mal que me pese tengo que reivindicar esta película, o boceto de película. Un continuo juego formal, o paja mental a secas, muy poderoso en su intrascendencia. La típica película que Marías o Garci verían con un crucifijo de plata, es decir: Antonioni, Resnais, Duras, y Pasolini, Garrel, Fassbinder y Brass en sus inicios, el de “Quien trabaja está perdido”. Una ataraxia formal que es fiel a su título, porque no es una película al uso, es el contracampo de una película, lo que en una película normal quedaría fuera del montaje. Los tiempos muertos, los ensayos, los agujeros, las digresiones, las panorámicas, travellings, gratuitos, los que no sitúan la acción, el espacio, los planos secuencia anarrativos, los que no avanzan ni retroceden la acción, los diálogos absurdos, las passeggiatas, los planos meramente esteticistas. Resumiendo, el hombre del saco del espectador convencional, narrativo. Un vaciado del cine clásico, un neorrealismo-existencialismo autista, más cercano al espíritu oriental, que occidental, un Antonioni, un Bertolucci, un Godard (“Vivir su vida”), en el chasis. Un experimento, un ejercicio, es su trabajo de Graduación, que lógicamente, si hablamos de España no tanto, es mucho más arriesgado, radical, que el resto de su filmografía, aunque “Irene, Irene” (1975), y en menor medida “Compagna di viaggio” (1996), de cine acomodaticio, vulgar, tengan lo justo, nada. Una película revolucionaria, de postal, pero revolucionaria, que trata de llevar el espíritu libertario, anárquico, antisistema, el idealismo random, de mayo del 68 al cine. ¿La podría incluir en mi Canon Canónico de 1.000 películas favoritas? Pues seguramente no. ¿La voy a incluir en mi lista de 100 películas formales? Pues seguramente sí. Lo dicho, me odio.

LES GRANDES PERSONNES (Confidencias de una doncella) (1961) Jean Valère

Hay que quemar todas las historias del cine francés en la plaza del pueblo, junto a los críticos que las elaboraron. Obviamente a los críticos no se les puede pedir que tengan un conocimiento exhaustivo de la historia del cine, pero sí que controlen la cinematografía de su país. Antes de opinar sobre nada, hay que tener un dominio absoluto, una seguridad, sobre tus propias raíces. El cine es un hecho social, antropológico, cultural, no solo lenguaje. Siendo un crítico francés, o estudioso del cine francés, se te pueden pasar algunas películas desconocidas, estrenadas de tapadillo en algún festival de provincias o cine-club, pero no una de las 10 mejores películas de la exigua historia de la “nouvelle vague”, para más inri bajo el sello Gaumont, vamos que de independiente y marginal tiene lo justo. Primero habría que definir cuáles son los parámetros de una película para poder ser incluida dentro de ese movimiento, y la respuesta es fácil, toda aquella película realizada por los miembros más famosos del colectivo, ese ha sido el criterio objetivo que se ha utilizado hasta ahora. Como nunca fue un movimiento real, una verdadera revolución, sino una vaga novedad, más debida a la proliferación de las cámaras ligeras de 16 milímetros que a una filosofía, ideología, del cine, su corpus es completamente aleatorio, y fijado en exclusiva por las sectas de la Cinemateca y de Cahiers. Canon posteriormente asumido como palabrita del niño Jesús por el resto de críticos y cinéfilos del mundo. Algún día tendré que hablar largo y tendido de la falta de criterio, y de coherencia crítica, de los jóvenes turcos. Pues bien, para mí lo que diferencia una película de la “nouvelle vague” de otra más convencional, o clásica, es que una vaguera tiene cierta libertad en el montaje, en la planificación, en los movimientos de cámara, en el rodaje, sin permisos, hay mayor presencia de diálogos no narrativos, de digresiones, de elipsis, de exteriores, que se empleen actores más o menos profesionales es lo de menos, Jean Seberg (“Al final de la escapada”) de amateur tenía lo justo. Eso en cuanto a la forma, al lenguaje, en cuanto al contenido, cierto existencialismo, nihilismo, recorre todas las películas de esta gloriosa época de los años 60, algo muy generalizado, también en la música, literatura y teatro, la “nouvelle vague” no deja de ser un reflejo más del espíritu de una época, un estar hasta los huevos del sistema, de la vida sin horizontes ni ilusiones, que eclosionó en Mayo del 68.

“Les grandes personnes” cumple todos los requisitos, desencanto vital, sentimental, libertad formal (hay maravillosas elipsis, precisos juegos de cámara), hasta el punto de que muchas veces tienes la sensación de estar viendo “Cleo de a 7” (1962) de Agnès Varda, o “La punition” (1962) de Jean Rouch, ambas posteriores (también recuerda formalmente, por ese espíritu amateur, documental, a “Lovers and Lollipops” (1956) de Ruth Orkin y Morris Engel, incluso se da un aire, más por el contenido que por la forma, a “Las amigas” (1955) de Antonioni, a “Los delfines” (1960) de Maselli, a “La educación sentimental” (1962) de Astruc). Hasta la presencia de Raoul Coutard, el fotógrafo habitual de Godard y Truffaut, espectacular el comienzo en las Galerías Lafayette, el París nocturno, y de Jean Seberg (echadle un ojo, o mejor no, a la intrascendente “La récréation” (1961) de François Moreuil, su esposo en esa época, en realidad fue su envenenado regalo de despedida, y a “L'amant de cinq jours” (1960) de Philippe de Broca, algo mejor, no mucho, y hablando de Broca es mucho decir, solo por la fotografía y la banda sonora de Delerue ya valdría la pena el vistazo), con su habitual peinado (el más bonito de la historia del cine) a lo garçon, a lo chico, que todo el mundo asocia a las francesitas, recuerdo que era americana (su aportación a la “nouvelle vague” fue tan importante como la de Ingrid Bergman al neorrealismo, apostillo burgués), te

hacen sentir como en casa, una casa común. La principal diferencia es que hay una mayor sensación de profesionalidad, de trabajo acabado, la rupturas no son aleatorias, caprichosas, encajan en su contexto narrativo, dramático. A la manera de “Les dragueurs” (1959) de Mocky, otra película, en este caso pionera, que nunca suele incluirse dentro de la “nouvelle vague”, aunque de manera más radical, sutil, brillante, y eso que el afeminado Maurice Ronet, otra figura señera, precursora, del movimiento, “Ascensor para el cadalso” (1957), “Fuego fatuo” (1963), no cuaja aquí una de sus mejores actuaciones. En cuanto al director, Jean Valère (asistente de Carné, Ophüls, Cayatte), poco que contar, me gustaría decir que he descubierto a un AUTOR, esa palabra que tanto le ponía a los “nouvelle vagueros”, pero no, “Las personas importantes” es su gran canto de cine, su único canto de cine (“La sentencia” (1959), salvo la primera secuencia, es una mezcla, sin fuelle, sin fuste, de “La evasión” y de “El silencio de la mar”, y “Le gros coup” (1964) un polar bastante resultón y poco más), más que suficiente para ocupar su huequito en la historia del cine francés, esa historia con más lagunas que Biden, o que la memoria histórica española. Hablando de España, tenemos nuestro minuto de gloria dentro de la película, cuando los nuevos amantes sueñan, lo hacen con fugarse a San Sebastián, también mencionan Sevilla, Granada, Zaragoza, e incluso a Goya. Por último destacar el vestuario de la retaco Jean Seberg, un alarde de sencillez y elegancia, y la banda sonora, obra de Germaine Tailleferre, la hija musical de Satie, y perpetrada por Bill Byers y su orquesta, que nada tiene que envidiar a las bandas sonoras de Legrand (https://www.youtube.com/watch?v=2SpzOcITYXo&list=OLAK5uy_maNgffjVYd8bQZPVJENCq_Ifl15kXezPU).

CETTE NUIT-LÀ (Aquella noche) (1958) Maurice Cazeneuve

La pasión de los franceses por el género policíaco, es digna de un estudio psiquiátrico. Tanto cartesianismo tenía que supurar por algún lado, y como buenos ciudadanos que son, la rebeldía, la transgresión, la dejan para la intimidad, para la imaginación. Los ingleses, más atormentados, sangre de horchata, aún, necesitan un antídoto más fuerte, contundente, el sadomaso. Fuera de los Estados Unidos, Francia es el único país del mundo que puede hacer una lista de sus diez mejores películas de cine negro, de polares, sin apenas despeinarse. Y alguna de ellas podría figurar en una hipotética lista de las diez mejores a nivel global. Seguramente todos estaréis pensando en “El silencio de un hombre” (1967) de Melville, y seguramente ninguno en ésta, la obra maestra absoluta del cine negro serie-b francés, en su vertiente crepuscular, manierista, podría serlo la de Melville, y en su vertiente clásica, sería, quizás “Ascensor para el cadalso” (1957), de la que ésta es directa derivada. Tanto en Francia como en España, como en el resto del mundo, tampoco vayamos de especialitos, de diferentes, cuando una película triunfa en taquilla, y la de Malle lo hizo, los productores se lanzan de cabeza a buscar un éxito similar, a ser posible con los mismos mimbres, o muy parecidos, otra enrevesada novela negra llena de sorpresas, de giros. Como en los 50 los directores todavía no iban de autores, de estrellitas, o mejor dicho, sí que iban pero al espectador le importaba una mierda, el camino más corto para repetir éxito era contratar al actor principal, Maurice Ronet, que de nuevo lo borda, cosa que no hizo en “Les grandes personnes”. La historia siendo inverosímil resulta verosímil, sin giros inesperados, sin bandazos, sin cierto suspense, no hay novela negra que se sostenga. Pero como en todas las buenas, hablo de la película, la novela original, “Un silencio de muerte” (1956) de Michel Lebrun, es tirando a normalita, lo de menos es la historia, y lo de más la atmósfera. Y ahí es donde el debutante en el cine, en la tele no, Maurice Cazeneuve, con la ayuda fundamental de la contrastada, esencial, fotografía de Léonce-Henri Burel (“Diario de un cura rural”, “Un condenado a muerte se escapa”, “Pickpocket”), se sale, transformando una tópica película de chantajes, en un melodrama romántico, una femme fatale, la maravillosa Mylène Demongeot, en una fiel enamorada. Cazeneuve, gracias a su sobriedad formal, a sutiles reencuadres, encadenados, movimientos de cámara, consigue trascender la escasez de medios, se nota su larga experiencia en la precaria televisión, sacando el máximo partido expresivo de cada plano, de cada secuencia, ni Joseph H. Lewis (“Agente especial”) en sus mejores tiempos. Se comprende la admiración de Kubrick, que en una encuesta de 1963 la eligió una de las 10 mejores películas de la historia del cine, porque es la versión mejorada, depurada, de sus aproximaciones al cine negro de los años 50, “El beso del asesino” (1955) y “Atraco perfecto” (1956). Como la película pasó completamente desapercibida, incluso para los viejóvenes turcos, Godard ni soñando la hubiera podido realizar, Cazeneuve no tuvo una segunda oportunidad, y siguió su exitosa carrera televisiva, “La séparation” (1968), hasta su muerte. Cuando has tocado pelo a la primera, lo mejor es no tentar de nuevo la suerte.

“Solo la televisión permite a un autor-cineasta expresarse sin consideraciones comerciales. La televisión me parece como el refugio de las grandes tradiciones del liberalismo y del mecenazgo: una suerte para los que quieren expresarse.”

Maurice Cazeneuve

UNE SI JOLIE PETITE PLAGES (Una playa tan bonita) (1949) Yves Allégret

Uno de los mitos machistas más asentados es que los hombres, heterosexuales, no entendemos de belleza masculina, como si decir que un hombre es guapo, atractivo, fuera incompatible con la hombría, que a saber qué coños es eso. Pues siento desmontar un tópico tan ridículo, los hombres, heterosexuales, somos capaces de discernir si un hombre es bello, o feo, lo mismo que sabemos apreciar cuando alguien viste bien, o viste mal, sea hombre, mujer, o murciano. Es más, decir que un hombre o una mujer es guapo/a no equivale a decir me lo/la quiero follar. Existe algo que se llama el placer estético, visual, un placer que no exige ningún tipo de penetración, de compenetración. Lo sé, revolucionario, resulta que no todo es sexo, que el placer formal es bastante más intenso, extenso, que una mierda de orgasmo, con o sin síndrome de Stendhal. Si me preguntan hace unos años cuál es mi actor favorito hubiera dicho Humphrey Bogart, si me preguntan el más guapo, Paul Newman. Hoy las dos categorías se funden en una sola, mi actor favorito, y a mayores el más guapo, atractivo, es Gérard Philipe, el actor con más carisma, charme, de la historia del cine. Y no, no me gustaría zumbármelo, como mucho me hubiera gustado ser como él, tener sus ojazos y su pelazo. Transmitir esa fragilidad, esa profundidad, complejidad, con apenas una mirada, perdida. Y no solo en el campo de la tragedia (“Los amantes de Montparnasse” (1958) Jacques Becker), en el de la comedia es exactamente lo mismo (“Monsieur Ripois” (1954), René Clément, “Las maniobras del amor” (1955) René Clair), su registro no tenía límites, era igual de creíble, de genial, haciendo de atormentado y de canallita, no era un actor de palo único como Alain Delon, que nunca le llegó a la suela, por mucho que le imitara. El cine francés sin Gérard Philippe sería una cosa mucho más pequeña, vulgar, lo mismo que el italiano sin Alberto Sordi, o el español sin Fernando Rey.

Siguiendo con el placer estético, porque contemplar a Gérard Philipe actuando siempre lo es, en esta película la belleza de Gérard se ve sublimada por la bellísima fotografía en blanco y negro de Henri Alekan (“En râchachant”). Sublimada y duplicada por la atmósfera sombría, lluviosa, ventosa, enfermiza, ¿digna de “Nubes flotantes” (1955) o “Onna no naka ni iru tanin” (1966) de Naruse, o muy influenciadas por?, que potencia su ya de por sí aura de torturado, de suicida en potencia, de ángel caído, de romántico atormentado, que encaja como un guante en el desesperanzado realismo poético francés crepuscular (¿superior al clásico de Renoir, Carné o Duvivier, o como muy mínimo a la altura de “Demasiado tarde” (1949) y “Thérèse Raquin” (1953)?), que la casa de la risa no era, como ninguna posguerra. El existencialismo, también en su variante burguesa, la “nouvelle vague”, crecieron en un terreno muy abonado por la tristeza, por el fracaso (el genial final lo fusiló Truffaut en “Los cuatrocientos golpes”). Con la llegada del cine sonoro el cine no perdió nada, con la llegada del cine en color el cine no perdió nada, con la llegada del sonido directo y las cámaras ligeras el cine no perdió nada, con la llegada del cine digital el cine perdió la fotografía, perdió su alma.

SANS MERVEILLE (Sin maravilla) (1964) Michel Mitrani

Vamos que no es ninguna maravilla (*“nos amamos, sin maravilla, sin eternidad”*). Objetivamente hablando, subjetivamente ya es otro cantar. Formalmente es multiorgásmica, un continuo experimento, ejercicio de estilo, el montaje, las elipsis, las dilataciones, de palote. Akerman (*“Toda una noche”* (1982)) es muy buena, nadie lo pone en duda, salvo que seas ciego, pero lo que tampoco nadie puede decir, por mucho que se empeñe Sight & Sound y sus genuflexos comparsas, sosias, es que Akerman es la mejor directora de la historia del cine. Más que nada porque ese calificativo ya está adjudicado, Marguerite Duras, y no hay visos de que esté en peligro de remoción. Marguerite Duras te puede gustar o no gustar, parecete muy aburrida, pretenciosa, que lo es, y mucho, también como escritora, pero negar su importancia capital, su radical diferencia, es tanto como decir que el sol sale por Antequera. Duras es Duras, y tardas menos de un minuto en reconocerla. ¿Y a qué viene esta chapa sobre Akerman-Duras, si la película es del búlgaro Michel Mitrani (un viejo conocido del blog, *“Los ángeles exterminados”* (1968), que no es una excepción, *“Un balcon en forêt”* (1979))? Pues a que *“Sin maravilla”* es ni más ni menos el primer guión para televisión de Marguerite Duras, y la película esencial para comprender su estilo, que en gran parte nace de aquí, en cuanto des al play crearás estar viendo *“La mujer del Ganges”* (1974), y de *“El año pasado en Marienbad”* (1961) de Resnais (comparten mismo operador de cámara, director de fotografía, Sacha Vierny), película tan coñazo como capital. Obra maestra en su sentido primigenio, el de mostrar un camino, que no tiene que ser sinónimo de cumbre, abrir una nueva vía para que los demás puedan subir más alto. Cosa que hicieron entre otros Mitrani, que con esta película eleva el esteticismo por el esteticismo de Resnais a cotas sublimes, Duras, *“Ágata, o las lecturas ilimitadas”* (1981), Yoshida, *“Adiós a la luz del verano”* (1968), o Alemann, *“El viaje a Lyon”* (1980). *“Sin maravilla”* se podría calificar como la primera película plenamente *“nouveau roman”* (nueva novela), ex-aequo con la aparente *“La inmortal”* (1963) de Robbe-Grillet. Es decir, objetivar una historia, desnudarla de psicología, de identificación emocional, diálogos sentenciosos, pretenciosos, hiperliterarios, que no necesitan ni ser traducidos, son música de ambiente, atmósfera, falta de progresión dramática, personajes planos dentro de su arrebatamiento, ensimismados, historias detenidas, sin evolución, ni resolución. Lo que tanto se critica de Duras, de Akerman, y que es la quintaesencia de su estilo. Si los personajes que deambulan por sus películas son modelos, maniquís, de forma deliberada, nadie las puede acusar de frías, de distanciadas, justo lo que buscan. A un gordo no se le puede recriminar no ser delgado, hay que juzgarlo desde la gordura, no desde la delgadez. Si Duras, Akerman, Mitrani, formalizan, estetizan, los sentimientos, los movimientos, los encuadres, decir que son formalistas, artificiosas, es una definición precisa, no un insulto, salvo los que lo utilizan con ese fin, incapaces de reflexionar sobre lo que ven. Si no narra de la forma habitual, es porque no sabe narrar, palabra de cuñao. *“Es legítimo emplear un lenguaje difícil para decir cosas difíciles”* (Sartre).

Si algo caracteriza el cine moderno es la ruptura de las convenciones, el querer salirse del patrón teatral plano-contraplano, diálogos literarios, construcción dramática, puesta en escena, el tomar aire. Dar importancia a factores hasta ese momento secundarios, accesorios, como el movimiento, el tiempo, la elipsis, el exterior. En el cine clásico no se pasea, como mucho se camina mientras se habla. En el cine moderno el movimiento no tiene porque ser forzosamente narrativo, ni cumplir una función transitiva, tiene valor por sí mismo, el de penetrar el espacio, el de hacer visible el

tiempo, el exterior. Las personas ya no son el centro, ni los lugares, los paisajes, decorados. Digamos que el cine moderno es una evolución, decantación, del western, exteriores, planos generales, planos secuencia, movimiento a caballo, llevado al ámbito urbano, peatón. Las famosas passeggiatas, caminatas, de Antonioni, que no fue su creador, tampoco Malle, “Ascensor para el cadalso” (1958), pero sí quien las elevó a otra dimensión más abstracta, afuncional. Los personajes de Antonioni cuando están perdidos pasean, cuando están aburridos pasean, cuando están desesperados pasean, es su forma de divagar, no son solo derivas, digresiones, alivios narrativos, tienen un componente metafísico, es la geometría del espíritu. Pasear para los personajes de Antonioni, de Duras, de Akerman, es un ritual sagrado, su forma de comunicarse con la realidad, su única integración posible. Mientras se mueven existen, cuando se detienen, cuando hablan, sienten la impotencia de la incomunicación, del vacío. Por eso en las películas de Antonioni, de Duras, el silencio, las miradas, los gestos, los paseos, tienen más importancia que las palabras, porque revelan el interior. “Sin maravilla” es el germen de todo esto, la espoleta del singular camino de Duras en cine (hasta espacial, la mansión modernista de Sèvres, construida por el arquitecto Hector Guimard, y sus variaciones, es su marca de agua), el acicate para pasar del escritorio al refectorio. Una mujer y un hombre que se encuentran, sin encontrarse del todo, el resumen de todas las no-historias, películas, libros, de Marguerite Duras. La primera gran obra maestra de Marguerite Duras, y no tuvo ni que rodarla. La “Vivir su vida” (1962) de la televisión.

“Sin maravilla fue para mí una aventura estética, una revuelta contra “la tiranía del rostro humano” en televisión. Se le ha reprochado a Sin maravilla ser una obra inhumana y descarnada. Sí, los personajes estaban fuera de lo humano, como “dobles” en cierto modo.” **Michel Mitrani**

MIS SERIES DE HUMOR BRITÁNICAS FAVORITAS

El humor es genético, de las pocas cosas decentes que se heredan. Hay familias, países, serios, y familias, países, con sentido del humor. Y si no lo tienes desde la infancia, estás perdido, es algo que ni se contagia ni se aprende. A disfrutarlo sí, con paciencia y voluntad. Como no captas la ironía, el sarcasmo, el humor negro, a la primera, solo una vida llena de sufrimientos, frustraciones y fracasos puede ayudarte a adquirir esa sublime capacidad. Los que no han tenido esa tremenda suerte, de heredarlo o de sufrir como perros, se tienen que conformar con el humor americano, que siempre entra de forma más fácil, directa, incluso cuando es más bruto. No digo que sea mejor o peor, solo que el humor británico, tan parecido al burgalés, al islandés, es más sutil, cruel, que el americano, tiene más posibles lecturas (paradójicamente en literatura pocas veces me funciona, de los clásicos, Lear, Dickens, Tackeray, Jerome K. Jerome, Saki, Wodehouse, Sharpe, ninguno, salvo Dahl, las comedias de la Ealing menos todavía). Todo esto son generalizaciones porque a partir de los años 60, de National Lampoon en adelante, los americanos empezaron a plagiar a los británicos y las fronteras se desdibujaron del todo. Aún así el 90% de las mejores series de humor de la historia, si exceptuamos las de animación (y no lo digo precisamente por "Los Simpsons", que nunca me pareció gran cosa, tampoco "Futurama", "Padre de familia", "Rick and Morty", o "Beavis and Butt-head", sino más bien por "South Park", "Bob Esponja" y "Robot Chicken"), siguen siendo británicas, y casi el 100%, salvo el canto de cisne de "Little Britain" (2003-2006), del siglo pasado, la imparable decadencia de Gran Bretaña no es solo económica, ni musical. Las nuevas generaciones, las criadas a los pechos del canal Disney, han mamado mucha mierda, y de lo que se come se cría. La de los 70-80 tuvimos la tremenda suerte de coincidir con el nacimiento de las cadenas privadas, y su apuesta suicida por el humor, y no precisamente en horario nocturno, vamos que no incluyo los insulsos Late Nights a la americana que todavía sobreviven con Broncano y compañía, sobre todo Canal +. Muchos creerán que me estoy refiriendo a series como "Friends", "Frasier", "Seinfeld", "Padres forzosos", "Mi viejo rockero", "Primos lejanos", "Blossom", etc., que también veíamos religiosamente, aunque al menos a mí no me marcaran, sino a series de culto como "Búscate la vida", "Deja la sangre correr", "La pareja basura", o "Alas Smith & Jones". Solo estas dos últimas eran británicas, muy británicas, en sus dos principales vertientes: sitcom, comedia de situación (la primera fue británica, "Pinwright's Progress" (1946)), personajes-espacios fijos y una historia de 20-25 minutos en cada capítulo, y conjunto de sketches, de gags, de cuadros cómicos y monólogos, su gran especialidad, exportada a todo al mundo. Si en cuestiones cinéfilas los consensos son difíciles, en cuestiones de humor menos todavía, lo que a uno le puede hacer gracia a otro le puede parecer una chorrada, en esto no hay términos medios, cada cual sabe que tipo de humor encaja con su personalidad, carácter. A quien le sirvan bien, a quien no le sirvan, que se joda por sieso.

BRASS EYE (Ojo de bronce) (1997) Chris Morris

Siempre que admiro a alguien procuro humillarle para rebajarle, para evitar su influencia, dependencia. Siempre que noto que alguien me admira procuro traicionarle para librarle, liberarle, de mi influencia. La crueldad como forma de cariño y respeto. Lo que algunos simples llamarían relaciones tóxicas, o sadismo. Cuando es todo lo contrario, poner distancia es una sutil forma de aproximación, de dejar crecer, de huir del vampirismo emocional, intelectual, artístico. Algo que he puesto en práctica tanto en relaciones amistosas como amorosas, aunque quedes como un cabrón, una anécdota sin importancia. Una de las víctimas y verdugo de este altruista procedimiento fue José Sanz Gallego, Philippe Nahon, @acuareladeudas (no sé si su cuenta sigue activa, la mía desde luego no, y borraré todo su contenido), sí, ése mismo, el que mostraba la polla en twitter. Víctima porque me admiraba, y verdugo porque le admiraba, una retroalimentación que resultaba demasiado peligrosa, porque como diría Johnny Cash, o Franco Battiato, alimentaba la bestia que hay en mí, el animal que llevo dentro. Un cabestro al que llevo media vida tratando de poner freno, con poco éxito, porque resulta que la parte que más odio de mí mismo es la que más fascina a los demás, a los puros les atraen los monstruos. Lógico porque no hay nadie más puro, inocente, que un monstruo. Digamos que Hose era mi bellotero yo adolescente, mi hijo bastardo, alguien sin filtro, que lleva el humor al límite de lo delictivo, ha sido condenado varias veces por ello. Al margen de un humor negro muy similar, casi idéntico, nos unía una pasión común, Alan Clarke (“Elephant”, “Contact”), el mejor director inglés de todos los tiempos, no solo televisivo, y Chris Morris, el cómico británico más salvaje, transgresor, desde la pareja Rick Mayall-Adrian Edmondson, los Dangerous Brothers, un Alan Partridge sin freno de mano, sin miedo a la cárcel. Digamos que Morris marca la abismal diferencia entre el siglo XX y el siglo XXI, una brecha que solo los genios del humor pueden aproximar, Nathan Fielder. Si “Nathan al rescate” (2013-2017) es la primera gran serie de culto del XXI, “Brass Eye” es la última del siglo XX. La diferencia entre Morris y Fielder es que Morris es todavía más kamikaze, se salta los límites del humor, de lo políticamente correcto, con la misma facilidad con la que un mandril se masturba en público. Morris no respeta absolutamente nada, y es su modo de respetar la inteligencia del espectador. La de aquellos que no se escandalizan por cualquier chorrada, los anti-ofendidos. No es difícil comprender porque Hose y yo lo admirábamos, era ponernos ante un espejo. Si hubiéramos llevado a cabo el proyecto de publicar conjuntamente un libro con nuestras 100 series favoritas (proyecto que aborté a última hora, y eso que teníamos editor y todo, creo que Walden, el preferiría no hacerlo es mi religión, además que hubiera sido un error, no hubieran estado incluidas gran parte de mis series favoritas actuales, una tragedia), probablemente esta sería una de las pocas que hubiéramos consensuado sin discusión. “Brass Eye” es la quintaesencia del humor, provocación, libertad, absurdo. Un artefacto de mecha corta, muy corta, completamente inviable en el siglo XXI, lo más cercano es “Nathan al rescate” (no busquéis la entrada en el blog, por una amenaza de eliminar el blog por parte de la DMCA, a saber porqué razón, tuve que ponerla en borrador, los límites son cada vez más estrechitos, casi transparentes), libremente inspirada en ella, que se centra más en explorar, explotar, los límites entre la ficción y la realidad, entre el humor y el drama, entre la verdad y la mentira, los únicos límites que se pueden traspasar en la actualidad sin acabar lapidado, sin tener que recoger la pastilla de jabón del suelo.

THE COMIC STRIP PRESENTS... (La tira cómica presenta) (1982-2016) Varios

Los libros te persiguen de forma inconsciente. Uno de los libros que marcaron mi adolescencia fue “Una deriva en el Soho” (1961) de Colin Wilson. Uno de los libros clave, y de los menos pretenciosos, de los “Angry Young Men”, los existencialistas británicos. Una reivindicación, glorificación, a pie de calle, de la bohemia artística, sin el romanticismo pueril de los Hemingway y compañía. El Soho no era una fiesta, tenía su contrapunto oscuro, materialista. Como buen adolescente soñaba con que algún día ese mundo fuera mi mundo. Pasaron los años, no muchos, y me encontré por casualidad en el Soho (creí que estaba en Camden, me perdí buscando la casa de Sherlock Holmes), buscando alojamiento y trabajo en un Fish & Chips que en un alarde de imaginación se llamaba “Fish & Chips”. El dueño era un griego, y sin venir a cuento se puso a hablarme en italiano, se ve que mi apellido de origen calabrés imprime carácter. Me ofreció trabajo en negro como freidor, un trabajo de alta cualificación intelectual y sueldo, y su repartidora, una “artista” callejera de origen libanés, me ofreció alojamiento, a cambio de algo de dinero claro está (os recomiendo los hostales de puterío cerca de las estaciones, dormir duermes poco, pero tienes bidé en la habitación, es decir, te ahorras que te roben todo al ir al servicio, y suelen ser muy económicos. En España el truco es ir a los hostales pasadas las 12 de la noche, preguntar si tienen habitaciones, no preguntar el precio y dejar que te la enseñen, dices que te la quedas y te sueltan el precio, contestas atribulado se me sale de presupuesto, y si no consigues que te la rebajen a la mitad, prefieren eso a dejarla vacía, me corto los huevos). En cuanto se fue, el griego me dijo no te fíes de ella, la típica advertencia por la que me tiraría desde un puente a ciegas. Durante unos días, más bien durante unas noches, esa casa parecía el Metro en hora punta, y yo dormía en un sillón del salón, viví en mis propias carnes todo lo leído en el libro. Con el agravante de que había más drogas que condones, más ladillas que libros. Hasta aquí la introducción, que tiene su razón de ser, “The Comic Strip” era un conjunto de bohemios cómicos ingleses cuyo epicentro de actuación era el Soho, el club de strip-tease “Raymond Revuebar”.

Comenzaron en los 80, y cada cual (Keith Allen, Robbie Coltrane), cada cuales, muchos actuaban por parejas (Adrian Edmondson y Rik Mayall, Dawn French y Jennifer Saunders, Nigel Planer y Peter Richardson), tenía su propio espectáculo, posteriormente sus propias series (Adrian Edmondson y Rik Mayall “La pareja basura” (1991-1995), Alexei Sayle, “Alexei Sayle’s Stuff” (1988-91), Dawn French, “French and Saunders” (1987-2007)). Mike Bolland, el productor de Channel 4 (el mejor canal británico, el equivalente al viejo Canal +, allí se estrenaron las series de culto “Father Ted” y “Brass Eye”), que se acababa de fundar en 1982, acepta la propuesta de Peter Richardson, el fundador del grupo, de hacer una serie de películas cómicas (en principio seis de media hora), un formato bastante innovador, lo habitual eran las series de gags. Casi todas escritas y dirigidas por el propio Richardson. Debido a su éxito (sobre todo del primer episodio, una parodia de “Los Cinco” de Enid Blyton, el clásico de la literatura infantil inglesa, también en España arrasó, doy fe (“Los cinco en peligro”), no resisten una lectura adulta), la serie es prorrogada, llegando en total a 8 temporadas, 42 episodios, muchos de ellos insustanciales, casi todos los grabados a partir de los noventa. Como las recomendaciones genéricas no valen para nada cuando hablamos de una serie que va de 1982 a 2016, me centraré en destacar mis 5 episodios favoritos en orden cronológico, todos cumbres de la sátira británica:

1- FIVE GO MAD IN DORSET (1982) Bob Spiers

Es obvio que para disfrutar y valorar plenamente una parodia hay que tener cierto conocimiento previo del tema que se parodia. Una parodia bien hecha se puede disfrutar a ciegas, la risa tiene un gran componente abstracto, absurdo, pero te pierdes muchos detalles, pullazos. Para mi generación, los 70-80, la saga de libros de los “Los Cinco” de Enid Blyton era hiperconocida, y aunque fuera a pequeña escala, inoculaban en los niños cierto espíritu aventurero, independentista. No dejaban de ser unos adolescentes de eternas vacaciones, de eternas acampadas boy-scouteras, que casi siempre solos, y con copiosas comidas, pic-nics, acompañadas con cerveza de jengibre, tenían que resolver algunos misterios, que se veían desde el tren. Lo que viene siendo el precedente de “Verano Azul”, están hasta los legendarios paseos en bici. Esta parodia magnifica todas sus constantes, que eran muy constantes, y por supuesto los devotos de Blyton se ofendieron, que de eso se trata cuando se hace una parodia, de provocar, irritar, a los fieles, y escandalizar, descojonar, a los infieles. En la actualidad las parodias más bien buscan congraciarse con los fieles, su único público posible. En apenas 40 años el humor generalista, hablamos de televisión no de un club de carretera, ha perdido gran parte de su carga explosiva, revulsiva, repulsiva. Edmondson (Dick), como siempre, se sale de madre, los andares Juan, los andares.

2- BAD NEWS TOUR (1982) Sandy Johnson

Supongo que si no has sido un heavy cazurro en los 80 es mucho menos disfrutable, no entenderás hasta que punto la parodia es ajustada, sobre todo en lo que se refiere al postureo, ir de machitos todo el día era muy agotador, los elásticos te dejaban los huevos dormidos, hasta llevar jersey, polo, bufanda, zapatos o paraguas era considerado una mariconada. Pero si disfrutaste de “Spinal Tap” (1984) de Rob Reiner, ¿inspirada en?, y te gustan los falsos documentales, nada impide que disfrutes de éste, que además de estar muy bien hecho, es un continuo parte, Nigel Planer en su habitual papel de colgado se sale, Rik Mayall solo atusándose constantemente el pelo ya es más gracioso que todos los chanantes juntos. El capítulo tuvo tanto éxito que tuvo una secuela, también escrita por Edmondson, algo más floja, “More Bad News”, y un trasvase discográfico, con gira y todo, tocaron incluso en Donington, en el “Monsters of Rock” (1986), en el Hammersmith Odeon (1987) y en el Marquee (1988). No perderse la parodia en directo de “Bohemian Rhapsody” de The Queen en el programa de Wogan (1987). Por supuesto tengo la camiseta, una forma de cagarme en mi yo adolescente.

3- A FISFUL OF TRAVELLERS’ CHEQUES (1984) Bob Spiers

Una parodia de los spagueti westerns, de Sergio Leone, rodada en Almería, en la que funciona hasta la banda sonora, relectura irónica de Morricone. A mayores es la película más anti-Argentina, anti-taurina, genial el torero subnormal, de la historia. Rik Mayall se sale de madre burlándose de Lee Van Cleef. Por supuesto no soy tan friki como para tener la camiseta del HOTEL BASTARDOS, bueno sí. En el especial “30 Years of The Comic Strip” hay varias escenas inéditas, autocensuradas.

4- EDDIE MONSOON – A LIFE? (1984) Sandy Johnson

Parodia del típico documental hagiográfico, centrado en un juguete roto de la televisión, escrito e interpretado de forma magistral por Edmondson. Aquí quien se merienda el capítulo es Jenniffer Saunders, la alcohólica ex de Monsoon, esposa real de Edmondson. Que retomó este personaje, Edina Monsoon, para crear su propia serie “Absolutely Fabulous” (1992-2023), un hito, junto con “The Tracey Ullman Show” (1987-1990), de la comedia realizada por mujeres.

5- MR. JOLLY LIVES NEXT DOOR (1987) Stephen Frears

Mayall y Edmondson son mis ídolos, mis modelos de comportamiento, mi aspiración como ciudadano. Su humor físico, punk, incómodo, desagradable, molesto, histriónico, violento, provocador, sucio, es con el que realmente me identifico, el que llevo dentro y no me permito a mí mismo manifestar, o no en el idéntico grado de extremismo, de salvajismo, que me pide el cuerpo. Si hubiera que resumir toda su carrera como dúo cómico, los Dangerous Brothers, la Pareja Basura, en un solo trabajo, éste sería el idóneo, todas sus transgresoras características llevadas al límite del absurdo, del infantilismo más desaforado.

P.D-1: Si la lista fuera de 6, la elegida sería "GLC - The Carnage Continues", una sátira política contra Thatcher, protagonizada por un Charles Bronson con obesidad mórbida.

P.D-2: En toda pareja cómica se incuba una tragedia, la reedición del eterno enfrentamiento entre hermanos, entre Caín y Abel. En toda pareja de cómicos hay uno que trabaja, y otro que brilla, uno con carisma, con gracia, y otro que ejerce de sosías, de mamporrero. Uno que se lleva los laureles, el favor del público, y otro que siente celos de esa atención, reconocimiento. De Tip y Coll la gente solo se acuerda de Tip, el más anárquico, surrealista, aunque el cerebro, el genio en la sombra era Coll. En Faemino y Cansado lo mismo, Faemino con su sola presencia provoca la carcajada, Cansado se lo tiene que currar. Cruz y Raya, Martes y Trece, más de lo mismo, Mota y Millán son los genios y los otros se limitan a ejercer de sparrings, de hecho ambas parejas se separaron porque estaban cansados de tirar del carro en solitario. En el caso de Mayall y Edmonson, los Dangerous Brothers, la Pareja Basura, hablamos de dos genios en igualdad de condiciones, de capacidades, pero solo Mayall ha adquirido la categoría de mito, de cómico de culto. Injusto porque son igual de sublimes, de brutos.

ABSOLUTELY FABULOUS (Absolutamente fabuloso) (1992-1996) Bob Spiers

¿Por qué “Sexo en Nueva York” (1998) es una mierda? Porque al margen de ser una especie de comedia, inspirada en ésta, en la que no te ríes, es absolutamente complaciente con lo que narra, no hay ironía, crítica, doblez. Por eso le gustaba tanto a las lectoras de *Cosmopolitan*, de las revistas femeninas de belleza y moda, porque las reafirmaba en su estupidez, en su superficialidad, en su frivolidad, en su consumismo, en su materialismo vacío. Pijas, y aspirantes a, se veían reflejadas, confirmadas. ¿Por qué “Absolutely Fabulous (Ab Fab)” no lo es? Porque es justamente lo contrario, una serie que critica todo lo que reivindica “Sexo en Nueva York” a base de sarcasmo, de humor negro, de diálogos hirientes, un vitriolo que no tiene tampoco “El diario de Bridget Jones” (1996), tanto la película como el libro, que se queda a medio camino, el de la mediocridad. Jennifer Saunders, que ya se había fogueado durante años con su pareja artística, Dawn French, “The Comic Strip Presents...”, “French & Saunders”, su pareja real era el genial comediante Adrian Edmondson (“La pareja basura (Bottom)”), aquí coge las riendas por completo del proyecto, ella misma la escribe y la interpreta, y eleva la comedia realizada por mujeres a otra dimensión, todavía no superada (Gilda Radner sigue siendo la mejor comedianta de todos los tiempos, clásica lo sería Lucille Ball (“Lucy Does A Tv Commercial” (1952) *I Love Lucy*), y jamás tuvo una serie propia). El origen está en la borracha protagonista del episodio de “The Comic Strip Presents...” titulado, “Eddie Monsoon” (1984), el mejor papel de Saunders con diferencia, en apenas cinco minutos se merienda con patatas a su marido, el de ficción y el real, y en un sketch del capítulo “Gentlemen Prefer Blondes” de la tercera temporada de “French and Saunders” titulado “Modern Mother and Daughter” (1990). Como diga lo que diga no la vais a ver (en España solo se vio en Buzz, un canal de pago, vamos que no se ha visto), sois así de misóginos, aunque solo viendo la primera conversación matinal entre madre e hija (Julia Sawalha, mi cerebro creía que era Helena Bonham Carter de jovencita, son clavadas) ya estaríais enganchados, pues os dejó unas preguntas un tanto malintencionadas, resentidas, de la revista “Vanity Fair” (Rafael de Jaime) para cerrar el círculo: “¿Cómo puede ser que una serie sobre dos has-beens politoxicómanas, alcohólicas y notablemente poco funcionales haya sobrevivido durante 24 años, culminando su casi cuarto de siglo con el estreno de una película? Nadie lo sabe. Si nos preguntasen qué es lo que hace funcionar a Absolutely Fabulous —Ab Fab para los amigos— la respuesta no sería obvia: ¿son las relaciones destructivas y codependientes? ¿la trivialización del maltrato, la enfermedad y la adicción? ¿la completa ignorancia de lo políticamente correcto?”

“I’M ALAN PARTRIDGE” (Soy Alan Partridge) (1997) Dominic Brigstocke

María Jesús Echevarría, la mejor y más moderna escritora de su generación, la de los niños de la guerra, y eso que hay escritoras de la talla de Gaité, Matute, Laforet, Boixadós, etc., no lo es de todas las generaciones porque murió a punto de cumplir los 31, en su libro inédito (paciencia), el nihilista “El muñeco de paja” (1960), dejó por escrito la definición más perfecta, precisa, de fracaso: “Tocar el fondo para alcanzar la cumbre”, también de lo que es la vida: “El aprendizaje del bien y de la belleza está en lo feo y en lo repugnante. Amor-dolor-evolución es lo importante, no el objeto que lo provoca. Haremos siempre sufrir. Seremos eterno germen de vida”, y la mejor manera de sobrellevarla con cierta dignidad y regocijo, sin dramatizar en exceso: “Toda pasión termina con la angustia y la provoca periódicamente. El remedio, pues, no está en constituir la vida en torno a una pasión única, sino en tejerla en torno a varias pasiones idénticas en fuerza, de tal manera que el deleite de una contrarreste la angustia de la otra, y así sucesivamente, porque es muy difícil la eterna satisfacción de un mismo apasionamiento”. Lección que aprendí de forma autodidacta, a base de caídas, cuantas más pasiones, menos angustia, que te falla una, generalmente la amorosa, la amistosa, te quedan muchas otras. Y una de ellas es el humor británico. Los humoristas americanos se ríen del fracaso para poder sobrellevarlo, los británicos lo consideran sinónimo de libertad. No solo hacen apología de él, lo reivindican como el estado natural del hombre, fallido, caduco, por naturaleza. Por algo el punk, el NO FUTURE, el no hay futuro, nació allí. En España nos regodeamos en él, con cierta delectación victimista, aristocrática, el éxito nos desplaza de nuestros centros, de nuestra verdadera identidad. Mi mayor fracaso personal, y por lo tanto mi gran éxito, es estar vivo. No me considero alguien con suerte, más bien todo lo contrario, pero que recuerde, al menos cinco veces he estado al borde la muerte. Razón por la cual creo en el destino, si he podido sortearla es porque todavía tengo alguna cosa valiosa que aportar. Una fe pagana que me mantiene vivo, nadie en mi entorno daba un duro porque llegara a los 30, yo tampoco, acabo de cumplir los 50, y con varias pasiones intactas. Hasta aquí la lección de coaching diaria, siempre cogida por los pelos con respecto a la serie.

O no, porque “Soy Alan Partridge” es una serie sobre el fracaso, la evolución lógica de Adrian Mole, el gran fracasado adolescente. Alan, un juguete roto, es el mayor pobre hombre visto jamás en una pantalla, un ser patético, ridículo, mezquino, miserable, desagradable, y todo eso le convierte en alguien encantador, en un triunfador. Alan es el subnormal, el hater, que todos llevamos dentro, la persona que vemos todas las mañanas delante del espejo, el esqueleto que nos queda cuando nos despojamos de la careta de payaso con la que afrontamos el día a día. Alan es la infancia de la humanidad, un adulto sin filtro, sin educación, sin el menor atisbo de sensatez, de empatía, de alegría de vivir. Un monstruo de egoísmo, de egocentrismo, de amargura, más humano que humano, la esencia destilada de todos los hombres desde Adán, de las mujeres es Edina Monsoon (“Absolutely Fabulous”). ¿Y quién es el creador de este engendro, de esta bellísima persona entre horas? Pues al margen de Steve Coogan (el protagonista del mejor segmento de “Coffee and Cigarettes” (2003) de Jim Jarmusch, el otrora director de culto, cada vez más desnortado), que lo encarna como si fuera una segunda piel, Armando Iannucci, el productor de la serie, que ideó el personaje para una primeriza serie de Chris Morris (“Brass Eye”, hace un cameo en el episodio 3), la pythonesca “The Day Today” (1994), también protagonizada por Dougan. Ni Morris, ni Coogan tocaron pelo en esa ocasión, ni tan siquiera en la primera serie de Alan Partridge, “Knowing Me Knowing You with Alan Partridge” (1994), que con aciertos muy

parciales, algunos gags geniales, no llega al grado de transgresión, absurdidad y transparencia documental de “I’m Alan Partridge”, que podría pasar por un programa-diario de telerrealidad, por una película DOGMA, pero sin marear al espectador con la cámara en mano. Si después de verla no adoptáis a Alan como compañero de cañas, por supuesto pagando vosotros, Alan es un gorrión, es que sois unos vulgares triunfadores.

FILTHY RICH & CATFLAP (Rico en suciedad y Gatera) (1987) Paul Jackson

Robar, cuando no es por necesidad, sino para poner a prueba tus habilidades manuales (las mejores erecciones inoportunas las he tenido afanando), es un deporte, un arte. No hablo de cleptomanía, que es una enfermedad, hablo de robar por robar, por placer, por vicio. El primer libro que le regalé a mi madre, se lo regaló Galerías Preciados. Lo importante era el detalle, lo de menos quién lo pagó. Lo bueno de haber nacido y pacido en barrios obreros es que lo de no robarás suena a chiste, nadie se la cogía con papel de fumar, era raro el día que nuestro padre no nos traía algún presente del trabajo. Ya en el colegio, un repetidor con principio de barba y pelos en los huevos, se encargaba de surtir a todos los alumnos de rotuladores Rotrings, a cambio pedía cromos de música (muy espabilado no era, de pequeño se había caído desde un cuarto a un patio de luces, salvó la cabeza de milagro, el cerebro no tanto). Gracias a uno de Europe tuve un juego completo de reglas de ángulos. En los recreos saltábamos la valla, cruzábamos la autovía pegada al colegio, solo después de dos niños muertos pusieron protecciones, y nos subíamos a los camiones estacionados en una especie de área de servicio junto al río (hubo un asesinato de género relacionado con esto, os doy las piezas haced vosotros el puzzle: trabajador nocturno, camionero). En lo de las cuatro piezas de fruta al día fuimos unos pioneros, hasta que un camionero con escaso sentido nutricional le reventó la oreja a un compañero, gitano para más señas. Para una vez que iba al colegio, había dos campamentos gitanos y uno de kinkis portugueses a dos pasos, literal, le tocó la china (si os tengo que explicar que un chinazo es una pedrada es evidente que no habéis nacido en los arrabales). Ya de adolescentes este hobby se diversificaba, las hormonas apretaban. Que no tienes dinero para comprar una revista de refocilamiento cultural, le pides al kiosquero una chuche situada justo detrás de él, y aprovechas el volteo para arrendarla. Lo mismo en los grandes almacenes (os recuerdo que en los 80 no ponían alarmas en los productos y apenas había cámaras de vigilancia solo vigilantes jurado), la mejor manera de traspasar propiedades era hacerlo pegado al vigilante aprovechando su ángulo muerto, así llegó a mi vida mi mascota de la suerte, KIKO (aunque ahora que lo recuerdo, no fue exactamente así, a KIKO lo compré por 100 pesetas, y aproveché la bolsa para meter dos cassettes de heavy de importación a voleo, en total unos tres talegos, 3.000 pesetas, creo que me salió a cuenta la compra, el que colocó el stand de cintas justo al lado de la puerta lateral de salida de El Corte Inglés el más listo de la clase no era desde luego, aún así eternamente agradecido, la de regalos de cumpleaños que me ahorré, siempre he sido de regalar cosas caras, con las amistades no escatimo), los que me conocen ya saben quien es, un pájaro-loco pinza con el que desconcertaba a las madres en autobuses, autocares y trenes. Te sitúas detrás de una madre con su bebito y empiezas a hacer cucamonas con el muñeco, el bebo se parte de la risa y quiere agarrarlo, la madre se da la vuelta para ver qué pasa y tú miras concentrado por la ventana como si no fuera contigo, repites la acción, y a la tercera la madre te mira con cara de mala ostia o directamente se cambia de sitio. Estas pequeñas provocaciones son las que me dan la vida, como la de correr detrás de mujeres de mediana edad bien vestidas gritando señora, señora, la señora se da la vuelta y le digo se le ha caído esto, le entrego un condón. Los supermercados y las bibliotecas han sido mis discotecas, los mejores sitios donde poder ligar, siempre y cuando te gusten las milfs, teniendo en cuenta que era casi menor ese concepto abarcaba cualquier mujer menor de 40 años. La sección de poesía (mujer busca libro, hombre busca libro desde el otro lado, contacto visual, sonrisas tontas, recomendación poética, lectura conjunta, aproximación física), y la de frutería (melones y sandías, y su respectiva maduración, ventajas de tener padres pueblerinos), son verdaderos lupanares, jardines de las delicias. Volviendo al

noble arte de las matemáticas, de la sustracción, ¿hasta que punto se puede calificar de delito agenciarte un póster de tamaño natural de una chica Playboy metiéndotelo en la espalda? ¿pasar la compra por la caja de tu familiar? ¿distraer libros de cine (gracias a ello se inició mi cinefilia, “Videoteca básica de cine” de Augusto M. Torres, “El cine de los años 70” de Caparrós Lera), diccionarios de idiomas de bolsillo, en el bolsillo, si la propia palabra lo está pidiendo a gritos? ¿añadir complementos, cinturones, a la compra de un vaquero? ¿completar la colección de Agatha Christie para buscar un acercamiento a la lectora mujer deseada? Todos ellos actos de justicia poética, acciones progresistas de redistribución de la riqueza. Además que hay que respetar las costumbres de las personas, y si desde pequeño has adoptado la tradición de cambiar el emplazamiento de un libro cada vez que llegas a una ciudad distinta, como simbólico acto de bienvenida, de conjuro de buena suerte, pues condenarlo es fascismo cultural, etnocentrismo heteropatriarcal.

Después de esta pequeña digresión, pasemos a lo mollar, a la serie, que por supuesto nada tiene que ver con ella, salvo la pequeña casualidad de que en Bournemouth (el Benidorm británico, todavía recuerdo con estremecimiento cómo una anciana sin dentadura me ofreció llevarme a su residencia veraniega en Capri, supongo que imaginaria, los abuelos me llamaban Elvis, en esa época llevaba un llamativo tupé, Chris Isaak marcaba tendencia) distraje un monográfico dedicado a las series británicas, gracias al cual la conocí, el hurto es cultura. ¿Qué decir de ella? Pues básicamente nada, porque sería repetirme con respecto a “The Young Ones” (que también dirigió Paul Jackson), a “Bottom” (que también protagonizaron Rik Mayall y Adrian Edmondson), de la que esta serie es una precuela, así que os pasáis por sus respectivas entradas, cuando las haya, si es que las hay, y cortáis y pegáis mentalmente, dejad de robarme el tiempo.

MIS 10 SERIES DE HUMOR BRITÁNICO FAVORITAS, HOY

Como del resto ya he hablado antes, creo, doy por finalizado el tema con el TOP-10, tres cambios con respecto a la anterior, que son muchos:

- 1- Flying Circus (1969-1974)
- 2- The Young Ones (1982-1984)
- 3- The Comic Strip Presents... (1982-2016)
- 4- La pareja basura (Bottom) (1991-1995)
- 5- Absolutely Fabulous (1992-1996)
- 6- Father Ted (1995-1998)
- 7- Brass Eye (1997)
- 8- I’m Alan Partridge (1997)
- 9- Big Train (1998-2002)
- 10- Little Britain (2003-2006)

GERTRUD (Gertrudis) (1964) Carl Theodor Dreyer (Dinamarca / Denmark)

Una película sobre la posibilidad del amor, improbable, pero posible.
O si el amor no es la prioridad absoluta, no es nada, una imposibilidad.

*A film about the possibility of love, improbable but possible.
Or if love is not the absolute priority, it is nothing, an impossibility.*

“La chica de las fábrica de cerillas” (1990) Aki Kaurismäki

El director favorito de Kaurismaki es Robert Bresson, y se nota, su segundo director favorito es Douglas Sirk, y se nota también, la mezcla, más un puntazo de crueldad, de ternura, y de humor negro es el toque personal de Kaurismaki, el que hace que trascienda sus evidentes referencias. A pesar de su ascetismo formal, de su contención, lo que hace más accesible el cine de Kaurismaki es que sus personajes no tienen vocación de santos, de mesías, como los de Bresson, son personas corrientes, pobres hombres, pobres mujeres, de vidas corrientes, demasiado corrientes, que intentan aliviar, trascender, a base de morapio y de bailes de salón.

“Albertine, ou les souvenirs parfumés de Marie-Rose” (1972) Jacques Kébélian

El Mayo del 68, la Revolución, de los niños, de los adolescentes, la reivindicación del sexo como placer, también en la infancia y en la adolescencia, sin una finalidad reproductiva, y por lo tanto como corolario, una reivindicación también del aborto libre. Los geniales, rebeldes, niños de este corto, por comparación, convierten a los de Truffaut en niños pera, en parguelas. El perpetrador de este corto molotov es ni más ni menos que el armenio Jacques Kébélian, secundario y colaborador de Robert Bresson en “Una mujer dulce”. Y no, no es bressoniano, Kébélian se deja llevar, no frena el espíritu anárquico, libertario, de sus jóvenes modelos, no impone el discurso reivindicativo a la improvisación. Al menos aquí, en el resto de sus películas, más netamente políticas, el rojerío eclipsa al cine, un rojerío que ha envejecido muy mal, como todos los movimientos sectarios.

“Postriziny” (Tijeretazos) (1981) Jirí Menzel

La película más hedonista, sensual, de la historia del cine, un canto a la libertad, a la diferencia, una exaltación del placer, del goce de la vida en todas sus manifestaciones, y a mayores una maravillosa comedia sobre la tolerancia, sobre la solidaridad. La primera gran película anti-vegana, anti-abstemios, anti-progreso, en el sentido de rapidez, de recorte, de vulgaridad, de estandarización, de ahí el metafórico final, que superficialmente se puede leer como machista, la azotaina, y que es más bien una ilustración de que el cambio por el cambio, el progreso por el progreso, la mecanización por la mecanización, conduce al conservadurismo, a la intransigencia, al elitismo, al machismo, al capitalismo deshumanizado, al matrimonio con hijos, a la frigidez vital, en ese sentido es una película crepuscular, pesimista emboscada, que no reaccionaria. Dicho lo cual, la película se puede leer también como una crítica de exactamente lo contrario, del inocente ensimismamiento hedonista de los privilegiados de principios del siglo XIX, que fue la espoleta de la Gran Guerra y de la Crisis del 29, me quedo con la lectura más obvia, más panteísta, más humanista. “Tijeretazos” es la “Los conspiradores del placer” de Svankmajer de los años 80.

“L’invitata” (1969) Vittorio de Seta

Tonino Guerra, Toñín para los amigos, es uno de los guionistas más importantes del cine moderno, su abierta escritura está detrás de las tres grandes obras maestras de Antonioni, de las tres obras seminales del cine moderno, “La aventura”, “Blow-Up” y “Zabriskie Point”. El guión de “La invitada” podría considerarse como una especie de addenda de esta trilogía, como un resumen del mejor cine italiano y francés de posguerra, una especie de cuento moral de Rohmer más “Te querré siempre” de Rossellini por tierras francesas, y la guinda de la Trilogía de la Incomunicación de Antonioni. Seta recoge todos estos excelsos mimbres y se marca una gran película de itinerario con los habituales encuentros fortuitos, podría pasar por una película de carretera de Kiarostami, siguiendo la línea de “Subida al cielo” de Buñuel, otra de las figuras fundamentales, fundacionales, del cine moderno. Si a todo esto le sumamos una minimalista, contenida, actuación de Joanna Shimukus, la inolvidable protagonista de “Tres aventureros” de Enrico, y Michel Piccoli, en su habitual papel de burgués de profesión liberal, la película es más que recomendable, en general todas las ficciones de De Seta, aunque poniendo las cosas en su lugar, “Zabriskie Point” es de 1970, solo un año posterior, y es un salto cinematográfico parecido al de la llegada a la luna, Antonioni era un visionario, De Seta solo un genial director, además de figura clave, seminal, de la práctica documental en Italia. Sin estos dos grandes nombres, Antonioni y De Seta, el cine italiano hubiera sido una cosa mucho más pequeña, mucho menos universal, y figuras capitales como Alberto Cima y Franco Piavoli quizá no hubieran existido.

“Nous les gitans” (1950) Alberto Spadolini

Apéndice resultón, tontorrón, de “Duende, misterio del flamenco”, cortometraje realizado por el bailarín italiano Alberto Spadolini.

“Le cheval emballé” (1908) Louis J. Gasnier

El cine americano durante el cine mudo no fue más que una copia de los chinos, en muchos casos mejorada del original, del cine francés, el origen de casi todo, aunque luego les pasaran por la izquierda y por la derecha casi todo el mundo, al menos en el cine con mayor vocación de entretenimiento. Si hay un género que define al cine americano mudo es el slapstick, la comedia por la comedia sin grandes alaracas narrativas, de la que Sennett fue el rey, pues aquí está su afrancesado origen.

“Una pelliccia di visone” (El abrigo de visón) (1957) Glaucio Pellegrini

Hay en Castilla un refrán muy bonito que dice que “el hábito no hace al monje”, que equivale a decir que “aunque la mona se vista de seda, mona es, mona se queda”, una forma fina de afirmar que somos presos de la herencia, de la genética, que hay clases y clases, o que por mucho aparentar la clase se tiene o no se tiene, vamos que el ascensor social no existe, que rico se nace, no se hace. A lo bueno se acostumbra uno rápido, la austeridad, las economías, están muy bien cuando uno no tiene donde caerse muerto, pero cuando se tiene, estirarse, derrochar, es casi una necesidad, te lo pide el cuerpo, dinero llama a dinero. Un pobre metido en su jaula es feliz, pero si le sacas de Vallecas a Galapagar jamás echará de menos Vallecas, el orgullo de pobre no existe, en todo pobre hay un rico en potencia, a nadie le amarga un dulce, un visón. Pero como la sabiduría popular no da puntada sin hilo, del visón al cuento de la lechera, al cuento de la Cenicienta, a la calabaza, solo hay un paso. Una comedia que se acaba convirtiendo en una tragicomedia, aunque el supuesto final feliz redentor, más bien agrisado, o agri a secas, pueda dar otra impresión, un final que ningún espectador, ni ninguno de los actores, sobre todo la genial Giovanna Ralli, se cree. Así que obviar el tercer acto, destinado al público medio, a evitar su frustración, su violencia contra el poder, contra los privilegiados, ya se sabe que los ricos viven una vida solo de apariencias, y a mayores también lloran. Una oda a la resignación, como “Atraco a las tres”, sin atraco, porque la pobreza no es una maldición, es un regalo de los dioses. Pobres pero bellos, los pobres son más felices, son ricos en sentimientos, en salario emocional. Donde esté un abrigo de los chinos que se quite un visón. Tú te consumes de tanto consumir. El dinero no da la felicidad. Claro.

“Me gustaría vivir como un hombre pobre con mucho dinero.” Pablo Picasso

“Félicité” (Felicidad) (1979) Christine Pascal

Francia es el único país del mundo en el que ser directora de cine no resulta algo extraño. También es el único país del mundo en el que el trasvase de actriz a directora es de lo más natural, lógico. Son tantas, Musidora, Jeanne Moreau, Fanny Ardant, Sandrine Bonnaire, Julie Delpy, Isild le Besco, Nadine Trintignant, Françoise Prenant, Béatrice Romand, Anna Karina, etc., que lo contrario es casi la excepción. Y al margen del debut de Isild le Besco, “Demi-Tarif”, y de la película que nos ocupa, el resultado no es para tirar cohetes. En el caso de Christine Pascal el gusanillo se le despierta por motivos estrictamente exhibicionistas, egocéntricos, hasta ese momento ningún director había sabido mostrar su verdadero yo, mucho más histérico, alocado. Todos, Tavernier, Mitrani, Miller, Bertuccelli, Davy, la habían encasillado en el papel de mujer frágil, delicada, ensimismada, y como tenía necesidad de mostrar, demostrar, más facetas, se puso manos a la obra con una película completamente personal y arriesgada en que se desnuda por completo, literalmente, tirando de recuerdos, rencores, resentimientos, masoquismos, propios. Un anárquico exorcismo realizado con 24 años, que a posteriori se puede leer también como testamento, se suicidó con 42. El primer espaldarazo se lo dio Tavernier al pedirle que se encargara del guión de “El inquilino” (1977), y el segundo su participación como actriz en el genial debut de Patricia Moraz, “Los indios están todavía lejos” (1977). Al constatar que para dirigir una película no se necesitaba tener una gran formación técnica, que bastaba con tener un equipo muy compacto, comprometido, entre ellos su pareja, el mediocre director Didier Haudepin, pues se tiró al ruedo de manera inconsciente y suicida, la escribe, la realiza, la interpreta, sin haberse fogueado previamente en ninguna capea, algo que se nota, para bien, no hay miedo al ridículo, a equivocarse, a experimentar. Libertad, originalidad, que no se volvió a repetir en sus siguientes películas, o no en el mismo grado.

“He comenzado a escribir “Felicidad” porque ya no podía contener más los gritos que salían de mí, sin infringírselos a los otros. Sin embargo siempre he sabido que lo mejor de mí mismo se encontraba ahí, en esas revueltas, esas insolencias, en esos aullidos, en esas provocaciones, en esas exhibiciones, pero no lograba hacerme entender, o mal... Me encontraba siempre en un terrible y gigantesco toma y daca que me atribuía el rol de loca para los otros, las personas normales. Entonces yo era la víctima y ellos, los verdugos. Solo me quedaba entonces el sabor de la amargura y de la traición. Así que elegí conquistar mi placer e imponer, al menos a los que amo y a los que me eran próximos, la imagen justa de mí misma, y esto haciendo una película, porque quería mostrar, hacer entrar en la cabeza, volver tangible, y para esto el cine me parecía el medio más directo, el más sincero y también, para una jugadora como yo, el más arriesgado. A pesar de todas esta fuerza nueva con la cual me protejo del mundo, una sola debilidad ha permanecido irreductible, obstaculizando mi libertad... Quiero hablar del amor, de mis relaciones con los hombres y con el deseo, que finalmente permanece como la experiencia más abrumadora que me ha sido dada vivir.

“Felicidad”, sirve pues para conjurar estas fuerzas que a veces se convierten en terriblemente destructivas y me impiden vivir. “Felicidad”, son mis gritos en la oscuridad para ser amada absolutamente por un hombre, para que no se vaya con otra; pero es también la tentación de ir más lejos de él y poder desear al primer llegado sin hablar, sin esos rituales amorosos que acabarán por matar en nosotros el placer animal.” Christine Pascal

“Irene, Irene” (1975) Peter del Monte

El francés Alain Cuny es de las personas con más elegancia, clase, que ha pisado una pantalla, una elegancia, clase, típicamente italianas, en su vertiente aristocrática, Visconti, Antonioni, con quien trabajó en “La señora sin camelias”. La sombra de Antonioni en el cine italiano, en el cine mundial, es muy alargada porque su obra constituye por sí sola una cinematografía, un lenguaje, una nueva forma de hacer cine, como René Clair, Werner Schroeter o Robert Bresson. Constituyen la modernidad, y es imposible hacer cine después de ellos sin haber asimilado, integrado, sus enseñanzas, sus novedades, sus soluciones. Calificar de antoniniada este película sería faltarle al respeto a Peter del Monte, y sobre todo a la película, pero lo que no se puede obviar es que el espíritu, elegancia, misterio, de Antonioni flota por ella, es una marca de agua reconocible, lo cual honra el criterio de Peter del Monte, y al cine italiano, que respeta su excelsa tradición, maestría. *“Ciertamente Antonioni: cuando me he aproximado al cine, ha sido uno de mis referentes, he buscado mi camino tratando de negarlo, como solo lo pueden hacer los hijos contra los padres. Pero esa herencia permanece.”* La contención, sobriedad, el sentido del espacio y del tiempo de Peter del Monte no se improvisan, ni se pueden solo calcar, va más allá de la forma, es una atmósfera, una forma de respirar, de mirar, repito, profundamente italianas, que no todo es Mediterráneo, latinismo, existe también el estoicismo, la ataraxia. Quien piense que todos italianos son expansivos, verborreicos, histriónicos, es que no ha conocido a ningún italiano, del Norte, austeros, esenciales, cerriles, mesetarios de toda la vida. “La aventura” + “El gatopardo”, algunos la llaman la “Fresas salvajes” de Bergman 2.0, Mann + Chejov, o cuando las certezas, ideológicas, amorosas, saltan por los aires a una edad en la que ya no es posible cambiar, adaptarse, solo fingir que se cambia. Lo que conduce irremisiblemente a la nostalgia, a la contemplación, el estado más cinematográfico.

Del Monte no llega a la altura de Antonioni porque le falta la característica que diferencia a los grandes directores de los corrientes, no sabe resolver formalmente bien las conversaciones, el pecado original del 99% de los directores, que cubren el expediente a base de acumulación de planos-contraplanos, de cámaras. Cuando no existe algo más estático, ceremonial, sagrado, que una conversación, que no es un partido de tenis, sino una sucesión armónica, ordenada, de escuchas. Obviando ese detalle, que es el que va del notable alto al sobresaliente, más que perdonable en un primer largo aunque no lo parezca, y que solo sucede al principio y al final, la película, probablemente la más bella del cine italiano de los 70, tiene una ambición formal más que saludable, las elipsis son brillantes, la fotografía en tonos ocre, otoñales, deslumbrante, y la inquietante presencia de la biroja Sibilla Sedat difícil de olvidar.

“La primera impresión es que en sus películas se habla poco. O al menos, sobre las palabras prevalecen los largos silencios. Y estos largos silencios son colocados en espacios misteriosamente afines. ¿De qué espacios se trata? Los personajes de Del Monte tienden a viajar mucho. Viaja por varias ciudades italianas el magistrado protagonista de “Irene, Irene”, también viaja la muchacha de “Compañera de viaje” siguiendo a un profesor desmemoriado. Y, de todos modos, el viaje no vale como ocasión para testimoniar paisajes y realidad geográfica, porque en muchas ocasiones los lugares atravesados aparecen extrañamente vacíos, o desérticos, o vagamente abstractos, o fabulísticos; no dan una sensación de toma directa sino de una realidad en bruto. Entonces, si unimos esos dos rasgos – el silencio dominante y la extrañeza de los lugares – podemos circunscribir un campo temático investido en el cine de Del Monte: la interioridad (o el espíritu, o el alma, se diga como se quiera). De hecho, ¿de quién es propio el silencio, la resistencia a hablar? Del introvertido, de quien vive en estrecho contacto con su propia interioridad, y en los casos patológicos, a punto de estar impedido de comunicarse con la realidad externa. Y las esporádicas palabras que pronuncia, no son más que la epifanía de un complejo y sufriente mundo íntimo. Nos ayudan a excrutar al personaje, los espacios externos, que no son espacios realistas, sino espacios del alma, proyecciones de su psique. Ha sido resaltado por muchos críticos que el Turín gris y depresivo de “Contra el viento” es la manifestación del malestar de los personajes. Pero el cine de Del Monte presenta varios casos, y más extremos, de contaminación entre espacio externo y realidad interior. Por ejemplo: la Venecia de “Julia y Julia” es el lugar alucinado de la alucinación de la protagonista. Quizá una de las sensaciones más características que conlleva este tipo de cine, es el ligero aturdimiento que deriva de esta contaminación: el mundo externo es reconocible, no está totalmente transfigurado por el sueño, pero al mismo tiempo es inquietante, o fascinante, o a veces desagradable, por un cierto tinte que colorea y que es un filtro, más o menos pronunciado, de la interioridad, o del inconsciente, del personaje. Cuando este tinte se hace más manifiesto, se verifica una suspensión enigmática, ya no sabemos si cuanto vemos es verdad, o es el producto de una alucinación. El niño de “Pequeños fuegos” ¿mata de verdad a su rival, el amante de la joven canguro? ¿Cuál es el paisaje interior predilecto de Del Monte? Focalizando el discurso en “Contra el viento”, debemos responder que se trata de una interioridad enfermiza, de una enfermedad cuyos síntomas son el malestar, el abandono, una terrible incertidumbre sobre que cosa hacer con la propia vida, la dificultad de amar.”

Gianfranco Cercone

“Les 3 Boutons” (Tres botones) (2013) Agnès Varda

Que sí, que la niña muy mona, muy francesita canónica ella, pero la película es ridícula, pueril, tan infame como “Amelie” o un corto de Leticia Dolera, hay directores a los que habría que inhabilitar a determinada edad, a los 100 años solo ha llegado con lucidez cinematográfica Manoel de Oliveira.

“Invitation au voyage” (1982) Peter del Monte

Peter del Monte, algo no cuadra, nombre americano apellido italiano. Genial road-movie digna del mejor cine independiente americano rodada en Francia, algo sigue sin cuadrar. Pues todo tiene su explicación, su lógica, Peter del Monte nació en San Francisco, en el seno de una familia de origen italiano-alemán, napolitano el padre alemana la madre, que posteriormente regresó a Italia cuando contaba con 10 años, donde el amigo estudió cine en el prestigioso Centro Experimental de Cinematografía de Roma, la fábrica del cine moderno, Antonioni, Rossellini y compañía. Ese maridaje americano-italiano puede explicar la desenvoltura con que adopta el género más específicamente americano, la road-movie, aunque los alemanes y los suizos, Wenders y Tanner, le insuflaron sabia nueva, existencialismo a raudales. A lo mejor si se hubiera llamado Pietro, o Pedro, sería más reconocido en su propio país, pese a haber ganado el Premio especial del Jurado en el Festival de Venecia por “L'altra donna” (1980) y el premio a la mejor contribución artística en Cannes por esta película. Una continua ruptura de las expectativas narrativas, de los prejuicios del espectador, desde el primer segundo, lo que viene siendo la arbitrariedad de la vida, de la muerte, sin domesticarla en exceso. La película es considerada de culto para los cinéfilos más bizarros americanos, que la califican con un 10 en IMDB, y completamente desconocida para los europeos, que para variar no saben valorar lo que tienen, los directores americanos sí, que plagian al cine europeo a manos llenas, generalmente para vulgarizarlo. La “Pierrot le fou” de los 80, y para todos los públicos, no sólo para iniciados y críticos genuflexos.

“Busco hacer un cine abstracto, al límite de lo incorpóreo.” **Peter del Monte**

Los musicarelllos de Ettore Maria Fizzarotti

Como todo el mundo sabe, la cumbre de los musicales es Butsy Berkckeky, y como hablamos de los años 30, es relativamente comprensible el menosprecio, por no hablar directamente de desprecio, del común de los cinéfilos al género, un desprecio extensible al melodrama, aunque luego pierdan el culo por dormirse en la ópera. Si esto ocurre con los musicales, calculad el aprecio crítico que pueden tener los musicarelllos, sus parientes pobres, precarios, al límite de la serie-b. Un sub-género musical que servía como vehículo comercial a las jóvenes promesas de la música italiana ligera, la que arrasaba en San Remo y en televisión, en programas como “Carosello”, de ahí lo de musicarello. La plantilla no tenía demasiadas complicaciones, comedia romántica, música y choque generacional. Plantilla de importación, las películas de Elvis, que posteriormente exportaron a España (aunque las películas de Marisol, Rocío Durcal y Joselito, se pueden calificar como precursoras del género), las películas de Raphael, el Dúo Dinámico, Los Bravos, Massiel, Karina, Los Pasos, etc. Los críticos italianos (el resto ni las vieron porque extrañamente apenas traspasaron las fronteras de Italia) las masacraron, y el público las acogió masivamente, de hecho casi todas tuvieron sus secuelas. ¿Y quién tenía razón, los críticos o el público? Pues el público, porque las películas no engañaban, y cumplían a la perfección su cometido, la de entretener, divertir, y vender un producto sin disimulos. Ninguna de esas películas pasará a la historia del cine, como el 90% de las películas de autor. Lo que llama la atención del sub-género, es que sobre todo en el caso de Fizzarotti (no confundir con su padre, Anselmo, el más napolitano de los directores), el rey Midas del género, apenas hizo incursiones en otras (un par de spaguettis), la factura formal está muy por encima del contenido, sus musicales están muy bien hechos, y la parte comedia en muchos casos resulta brillante, la presencia recurrente de Nino Taranto, el inovildable protagonista de “Vida fácil” de Luigi Zampa, las eleva a otra dimensión. Fizzarotti con más presupuesto, y centrándose solo en hacer comedia a la italiana, hubiera sido uno de los directores señeros de los años 60.

